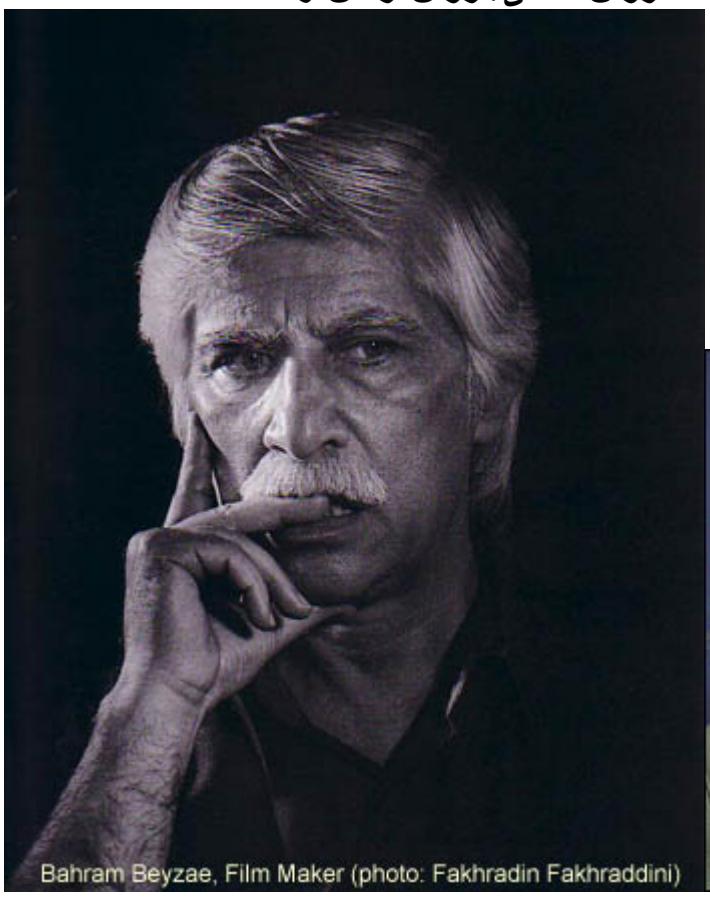
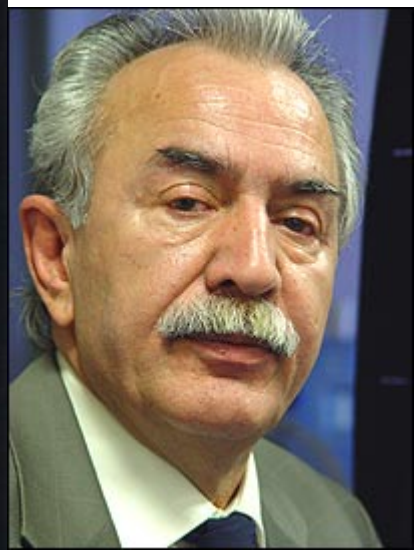
«روان‌کاوی مدرن-پسامدرنی بوف کور و گفتمان حول بوف کور»

از روان‌کاوی بوف کور تا نقد «هدایت» بیضایی، رمان رضا قاسمی و روان‌کاوی «نقد بوف کور آجودانی»

داریوش برادری کارشناس ارشد روان‌شناسی/ روان‌درمان‌گر





بخشی از کتاب سوم من برای آشنایی دوستان با این کتاب. بدون ادیت نهایی و تصحیح نهایی.

نقد روان‌کاوانه مدرن-پسامدرنی بوف کور و چند اثر دیگر

فهرست:

1/ از بوف کور هدایت تا فیلمنامه هدایت بهرام بیضایی، از بیضایی تا نسل ما(1) 3
2/ از بوف کور هدایت تا فیلمنامه هدایت بهرام بیضایی، از بیضایی تا نسل ما(2) 48
3/ سوگ‌نامه بره ها، ادیپ و نارسیسم، طنز و جیگر در رمان رضا قاسمی 62
4/ تکرار آیین شاه‌کشی و تراژدی بوف کور در قالب «نقد بوف کور» آجودانی 107
5/ تئوری نقد روانکاوانه مدرن/پسامدرنی هنر، نقد دلوزی، نقد بینامتنی هنر
6/ آسیب‌شناسی برخی از نقدهای بر بوف کور: از دکتر صنعتی تا دیگران

از بوف کور هدایت تا فیلمنامه هدایت بهرام بیضایی، از بیضایی تا نسل ما(1)

نقدی روانشناختی بر دو هنرمند بزرگ ایرانی و آثارشان و ضرورت گذار از آنها بر بستر راه آنها

این نوشته از یکطرف بررسی یک گذار مهم تاریخیست که در واقع بحران سنت/مدرنیت دو سده اخیر ایران را در بر می گیرد و در قالب بررسی هدایت، بیضایی و سرانجام نسل ما و نظراتی مانند هویت عاشق و عارف زمینی من و یا نگاههای مدرن و پسامدرن دیگر هنرمندان و روشنفکران، هم ضرورت این بحران و هم ضرورت گذار و تفاوتها و تاثیرات مختلف این سه نسل در پاسخ گویی به بحران را نشان می دهد و در عین حال گذار هر نسل از ناتوانیها و خطاههای نسل قبل از خویش را مطرح می کند.مطمئنا میتوان برای بررسی چنین گذاری تعداد بیشتری از آثار هنرمندان و یا روشنفکران زن و مرد یک نسل و یا هر نسلی را بررسی کرد،اما من اینکار را به عهده دیگران می گذارم و در کارهای قبلی خودم نیز به بخشی از دیگر از این موضوعات پرداخته ام. تحول سیاسی/اجتماعی جامعه ما بایستی با عبور از این بحران سنت/مدرنیت و دستیابی به مدرنیت ایرانی، بدون مسخ مدرنیت و یا بلعیدن و کپی کردن مدرنیت، و از طریق تلفیق دو فرهنگ براساس مبانی مدرن در جهان سمبلیک فردیت جسمی و جنسیتی چندلایه ایرانی صورت گیرد. یکایک ما تبلور، درگیر این بحران و در پی عبور از این چندپارگی و عبور از این بحران و دست یابی به یگانگی نویی و یک کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت هستیم. تاریخ فردی و جمعی یکایک ما و همگیمان را این بحران و ضرورت عبور از آن و راههای مختلف برخورد بدان تشکیل میدهد که ناشی از دیسکورس ایرانی و بحران این دیسکورس در تقابلش با دیسکورس مدرن است. بر بستر این نگاه علمی است که این نوشته با نگرش به بوف کور هدایت و سپس به آثار بیضایی و در انتها مقایسه به نظرات نسل ما نشان میدهد که چگونه هدایت،بیضایی و یکایک ما به سان تبلور این بحران و در پی جستجوی راهی برای برون رفت از این بحران آثاری مانند <بوف کور>،<هشتمین سفرسندباد>،<مرگ یزدگرد>،<رگبار> و یا نگاههای جدیدی مانند <عارف و عاشق زمینی> من و نگاههای سکولار و جسمی گرا و زنانه و مردانه هنرمندان و روشنفکران مختلف معاصر را بوجود آورده اند و چگونه در گذار از هدایت به بیضایی، ما شاهد تحولی نو و تلاشی نو برای عبور از بحران هستیم و در انتها چگونه بباور من نسل و نگاه <عاشقان زمینی و عارفان زمینی> و هویت مدرن ایرانی و چندلایه زنانه و مردانه آنها تلاش روشنگرانه و جستجوگرانه بوف کور هدایت و <هشتمین سفرسندباد> بیضایی را بپایان میرساند و با عبور از آخرین خطاهای نسل هدایتها و بیضاییها و با یادگیری از پدران و مادران فکری ایرانی و اروپایی یا غربیشان به ایجاد <جسم خندان چندلایه و متفاوت مدرن ایرانی> دست می زنند و در کنار نگاهها و راههای مدرن دیگر در واقع پایه گذار رنسانس ایران می شوند. رنسانسی که حاصل زحمت و تلاش همه این نسلها و همه زنان و مردان ایرانی از هر قشر و گروهیست. در این بررسی روانشناختی با بیان دقیق دیسکورس ایرانی، همزمان نشان داده میشود که چگونه یکایک ما به سان تبلوری از این دیسکورس،در این بازی نقش خویش را داشته ایم و بازی کرده و می کنیم و چگونه عدم شناخت این دیسکورس و معضلات عمیق روانی و فرهنگیش و پیوند میان اجزایش باعث تکرار مداوم آن و تبدیل شدن راوی و لکاته و هر نسل نو به پیرمرد و پیرزن خنزرپنزری شده است . از طرف دیگر نشان داده میشود که گام بگام شناخت عمیقتر و جامعتر این دیسکورس سنتی و درک خطاهای سیستماتیک خویش باعث شده است، در کنار توانایی عبور از بحران و از هزاردالان اخلاقیات توسط این نسلها، اکنون بتوانیم هرچه بیشتر به پایان بحران سنت/مدرنیت /پسامدرنیت نزدیک شویم و پایه گذاران رنسانس ایرانی گردیم،رنسانسی که یک رنسانس جسم،عشق و خرد،ایمان سبکبال زنان و مردان چندلایه و متفاوت و رقصان ایرانیست.

فرضیه های این نقد روانشناختی بشرح ذیل هستند و بر این اساس نیز نوشته در چندبخش به نقد این دو هنرمند،آثارشان بر بستر بحران سنت/مدرنیت و بر بستر دیسکورس ایرانی و بحران این دیسکورس می پردازد و گام بگام مراحل شکل گیری یک نگاه نو را نشان میدهد که بباور من در نگاه نسل ما،این نسل جسمهای خندان و چندلایه و این نسل فردیتهای جنسیتی چندلایه و زنان و مردان چندلایه و متفاوت ایرانی تکامل و دگردیسی نهایی خویش را می یابد و این نسل نو در نگاه و کار امثال هدایت،بیضایی،آشوری،فروغ و غیره به سان پدران و مادران فکری ایرانیش، ریشه اش را می بیند.ریشه هایی و پیشروانی که مسیر را برای او آماده می کنند،تا او سرانجام با استفاده از دانش و تجارب آنها و نیز با عبور از خطاها و ناتوانیهای آخرین پدران و مادران خویش ،خواست نهایی آنها و خویش را که همان مدرنیت ایرانی و رنسانس ایرانیست، تحقق بخشد و دگردیسی را کامل سازد. تا بدینگونه هم به سعادت فردی و جمعی خویش رسد و هم کار این پدران و مادران فکری خویش را ،همراه با آنها، بپایان رسانند و بشیوه نسل سهرابها و گردآفرینان خندانی که در کنارشان و پشتشان تجربه و مشاورت رستمها و تهمینه های خندان قرار دارد، رنسانس خویش و ایران را بیافرینند و با این آفرینش نو نه تنها حال و آینده خویش بلکه حتی گذشته را بسان ضرورتی خندان و بحرانی اجتناب ناپذیر و پیش شرط رنسانس اکنون و زیبایی آینده، از سنگینی فاجعه وار برهانند و زیبا و پرشور سازد . این نسل نوی

عاشقان و عارفان زمینی می تواند اکنون با لمس و بیان پیوند این گذشته و حال و آینده و حس و لمس پیوند و تفاوت درونیش با نسلهای گذشته، ضرورت این بحران و گذار و این همه تلاش و بحران را نشان دهد و با خنده به خویش و سرنوشتش، به زندگی و نیز به همه گذشته آری گوید و به بحران خویش و نیاکانش به سان ضرورتی برای ساختن سعادت زمینی نوی خویش بنگرد و اینگونه درد و <هر آنچه گذشت> را به یک ضرورت خندان تبدیل سازد و با این رهایی از درد و بحران و بار گذشته، تن به بازی نوی زمینی عشق و قدرت این عاشقان فانی و خردمندان شاد رقصان دهد و همه جهانش را به تبلور و صحنه این بازی بی آغاز و انجام عشق و قدرت و خویش را به بازیگر عاشق،شرور و خندان این بازی زمینی پرشور تبدیل شود و هزاره زردشت خندان و میترای سراپا جسم و خندان و ساتیر خندان را بیافریند.

1/ در بخش اول نقد بر پایه نقد بوف کور به معضلات عمیق روانی و هراسهای جنسی و جنسیتی عمیق جامعه ایران اشاره می شود که مرتب باعث پیروزی سنت بر مدرنیت و مسخ مدرنیت میشود، و نشان داده میشود که هدایت آگاهانه و نیز گاه ناآگاهانه به درک عمیق و بیان این معضلات دست می یابد و این معضلات عمیق را بشیوه قوی هنرمندانه و در یک تصویر سوررئالیستی بازمی آفریند و بدینوسیله به یک شناخت سیستماتیک از این معضلات کمک فراوان می رساند و زمینه ساز مهم تحول روشنفکری ایرانی و اسطوره زدایی و آغازگر یک تلاش برای تلفیق مدرنیت با بخشهای نوزایی شده و سالم فرهنگ خویش می شود، اما نمی تواند این کار را بپایان برساند و این بن بست درونی را با مرگ صادقانه خویش بپایان می رساند. از اینرو در انتهای تحلیل متن بوف به نقد روانکاوانه سناریو <هدایت> بهرام بیضایی پرداخته میشود که به لحظات قبل از مرگ هدایت و بحران عمیق او می پردازد و نگاهی نو به هدایت و آثارش می افکند. اینگونه همزمان نیز به نقد بیضایی و نقد نگاهش نیز به هدایت پرداخته میشود. برای نقدم بر بوف کور، نقد اولیه من بر بوف کور که تقریبا دوسال ونیم پیش درج شده است، به سان متن پایه ای و با حفظ نکات محوریش، بازنویسی و همراه با اضافات،تصحیحات و بیش از بیست و اندی صحفه نکات مهم و جدید ارائه میشود. بخاطر طولانی بودن این نقد و نقد بر فیلمنامه بیضایی، این نقد در دو مقاله یک و دو منتشر میشود. در مقاله اول متن اول بوف کور و در مقاله دوم متن دوم و نقد فیلمنامه بیضایی ارائه می شود.

2/ در بخش دوم (بخش سه مقاله) بر بستر نظریات لکان و تئوری دیسکورس فوکو ،دوباره نگاهی دیگر به بوف کور انداخته میشود و دیسکورس ایرانی در مجموعه آن مورد بررسی قرار میگیرد و علل جان سنگینی این دیسکورس و توانایی این دیسکورس در حفظ و بازتولید قدرت خویش از لحاظ روانی و تئوری دیسکورس فوکو مورد بررسی قرار می گیرد و نشان داده میشود که چرا بخاطر حاکمیت رابطه نارسیستی نابالغانه شیفتگانه/متنفرانه و بخاطر ناتوانی ایرانی از دست یابی به جهان سمبلیک و تثلیثی فردیت جنسیتی زنانه و مردانه ایرانی، ایرانی ناخوداگاه قرنها یک ماتریکس نارسیستی و بازی سنتی را تکرار می کند و مرتب خویش را اخته و قربانی می سازد؛ چرا بخاطر عدم شناخت دقیق این ماتریکس و از طرف دیگر بخاطر ناتوانی عبور از این جهان خیالی نارسیستی و ناتوانی از دستیابی به جهان مدرن ایرانی خویش، ایرانی محکوم به غرب شیفتگی و غرب ستیزی،محکوم به کپی کردن تقی زاده وار و بازگشت به خویشتن جلال آل احمدها و یا اشکال جدید این ناتوانی می باشد. البته این مطالب را بارها در مقالات قبلیم شرح داده ام و اینجا فقط به بررسی بازی بوف کور که تبلوری از این ماتریکس نارسیستی است می پردازم و با این نگاه سیستماتیک به بوف کور نشان میدهم که اولا چه دقیق و زیبا هدایت به درک این بازی نائل آمده است و از اینرو به بازیگرانش نامی که نشانی از فردیت باشد نمی دهد و آنها تنها دارای صفاتی و نقشهایی در یک بازی مانند رجاله،راوی،لکاته و غیره هستند و از طرف دیگر چگونه همه عناصر این دیسکورس و یکایک ما به سان تبلور این دیسکورس،مرتب یکدیگر را ناخوداگاه بازتولید کرده و می کنیم و چگونه بدین وسیله دیسکورس سنتی ایرانی قادر به بازتولید خویش بوده است. زیرا یکایک ما تبلور این دیسکورس و بازی هستیم و نقش خاص خویش را در این بازی ارائه میدهیم و تا زمانی که به شناخت سیستماتیک این دیسکورس و شیوه بازتولیدش دست نیابیم و نیز به راهی نو برای تحول دیسکورس دست نیابیم،محکوم به تکرار آن هستیم. اینگونه نیز چپ ایرانی و راست ایرانی هر دو در نهایت یکدیگر را بطور عمده بازتولیده کرده و می کنند و اینگونه نیز از روشنفکر سکولار تا روشنفکر مذهبی در نهایت به بازتولید این دیسکورس سنتی بطور عمده دست زده اند. انسان خارج از دیسکورس وجود ندارد.دیسکورس یا نظم زبانی/اجتماعی قدرتمند جامعه که بقول فوکو خلاق و استراتژیک است،نه تنها مشخص می کند که خوب و بد چیست،علم و دیوانگی چیست، سوژه و دیوانه کی و چی هستند و اینگونه نظم دیسکورس مرتب همه چیز را کانالیزه،طبقه بندی و واقعیت و انسان را بازسازی و تولید می کند،بلکه دقیقا حتی مخالفان خویش را نیز بازتولید می کند و حالت مخالفان یک دیسکورس ناشی از خود این دیسکورس است. اینگونه نیز مخالفان سیاسی و اجتماعی دیسکورس سنتی خود بناچار مالامال از حالات سنتی هستند و اگر متوجه این عملکردهای درونی خویش نباشند،محکوم بدانند که مرتب دیسکورس را بازتولید کنند و یا فقط تحولاتی حداقلی و رفرم گونه ایجاد کنند. حالت جنسیتی و حالات جنسی ایرانی نیز تحت تاثیر این دیسکورس مرتب بازتولید می شوند. حتی من و تو نیز که به این شناخت دست می یابیم،جزیی از این دیسکورس هستیم و بیانگر خواست درونی دیسکورس به تحول و تفاوت گذاری و خلاقیت هستیم. بقول نیجه جز کل هیچ چیز وجود ندارد و همه ما جزیی از یک پروسه و بازیگران یک بازی بی آغاز و انجامیم . تنها شیوه درست

برخورد،قبول سرنوشت خویش، آری گفتن به خویش و سرنوشت خویش و ایجاد تحول و تفاوت در دیسکورس از طریق پرفورمانس،ایجاد تفاوت و نگاههای نو مانند عاشق و عارف زمینی و غیره است که از بطن دیسکورس کهن،عنصر و دیسکورسی مدرن و نو می آفرینند. دیسکورسی نو که هم در خویش نفی دیسکورس کهن را در بر دارد و هم حاوی نکات سالم و قدرتمند این دیسکورس است و آن را در خویش نوزایی و زنده نگه می دارد و اینگونه حال،گذشته و آینده را در خویش تلفیق و پیوند می دهد و بر بستر حال و برای دست یابی به سعادت فردی و جمعی از این دانش کهن و جوانی حال و نوزایی آینده استفاده می کند. تنها با شناخت این دیسکورس و بازی و ماتریکس ایرانی می توان به امکان تحول آن دست یافت، زیرا همانطور که در بوف کور یکایک نقشها مرتب نقش دیگری را بازتولید می کند و زن اثیری،مادر،دایه،لکاته در نهایت یکی هستند و ایجاد کننده یکدیگر و در عین حال رقیب یکدیگرند،همانطور نیز راوی و پیرمرد خنزرپنزری، راوی و لکاته،رجاله و راوی و یا رجاله و لکاته و لکاته و پیرمرد خنزرپنرزی و دیگر حالات متقابل بوف کور در یک پیوند درونی و یک دیفرانس دریدایی با یکدیگر قرار دارند و بقول فوکو چون کودکان سیامزی و بهم چسبیده،مرتب یکدیگر را بازتولید می کنند. یکی از مشکلات مهم در نقد درست بوف کور و اصولا در نقد روانشناختی جامعه ایران این بوده است که این روابط و پیوندهای درونی میان اجزای حالات ایرانی درک نشده است و کل بازی و دیسکورس مورد بررسی قرار نگرفته است،بلکه بیشتر به شکل مکانیکی به یک بخش توجه شده است.
تحول در تصویر زن ایرانی بدون تحول در تصویر مرد ایرانی و بالعکس و بدون تحول ساختاری در قانون برای دست یابی به برابری قانونی زن و مرد ممکن نیست،زیرا این حالات زن و مرد سنتی ایرانی همدیگر را مرتب بازتولید می کنند و مرتب با سرکوب زنانگی و مردانگی مدرن، به بازتولید نقش پدر و مادر،قهرمان و سوگلی، زن اثیری و شاعر و عارف دلخسته و عاشق، زن خطرناک و پدر و مادر سرکوبگر او و یا مرد ناخلف و پدر و مادر طرد کننده او و بازتولید جامعه پدرسالار/مادر محور ایرانی و ساختار کاهنانه/عارفانه خویش و خانواده ایرانی کمک می رسانند. تنها با شناخت این دیسکورس و پیوندها و درک دقیق این بازی و با میل عبور از جهان خیالی نارسیستی و لذایذ نابالغ نارسیستی ، با توانایی عبور از چرخه مظلوم و ظالم، خیر و شر ، قهرمان و قربانی و با تن دادن به فردیت جنسیتی زنانه و مردانه چندلایه خویش می توان در این دیسکورس کهن تفاوت و تحول ایجاد کرد و به دیسکورس مدرن ایرانی و به جهان سمبلیک،تثلیثی و جسمی و جنسیتی زنان و مردان مدرن ایرانی دست یافت که اکنون بشیوه مدرن و در قالب زنان و مردان چندلایه مدرن یکدیگر را در یک بازی جاودانه و بی آغاز و انجام دیفرانس دریدایی و یک بازی قدرت و عشق جاودانه مانند بقیه حالات متقابل جامعه بازمی آفرینند .

3/ در یک نقد بینامتنی و براساس تئوری بینامتنیت باختین،کریستوا،جنت، بوف کور مورد بررسی قرار می گیرد و نشان داده می شود که چرا بوف کور و هدایت با آنکه در این متن از موضوعات اگزیستانسیالیستی چون مرگ و هراس سخن می گوید و یا از آثار و المانهای هنرمندان مدرن مانند ریلکه،گی دو مو پاسان و غیره استفاده می کند،اما محکوم به مسخ و یا در معنای بینامتنی تئوری جنت محکوم به آن است که هایپرتکستهای مدرن را بشکل <تقلید> که شکل باقی می مانند و موضوع تغییر می کند و در معنای روانشناختی مسخ و بشکل ایرانی اخلاقی یا عرفانی درآورده میشود،تبدیل کند. از این خطا هدایت نیز بی نصیب نیست و دقیقا در این معنا،کافکا خواندن هدایت و مقایسه حالات و احساسات مرگ و تنهایی راوی هدایت با حالات فیگورهای آثار کامو و سارتر و غیره یک خطای بنیادی و ناشی از عدم درک دینامیک معضلات هنرمند و روشنفکر ایرانی و ناتوانی از درک درست و چندجانبه چندپارگی اجتناب ناپذیرش است. زیرا هدایت و فیگورهای رمانش نویسنده و بازیگران یک جهان سنتی در حال شکستن و فروپاشی و از اینرو چندپاره و نامتجانس هستند و نه هنرمند کاملا مدرن و فیگورهای مدرن درگیر بحران فردیت جهان مدرن کافکایی.
هدایت و فیگورهایش انسانهای در حال شکل گیری نو و در بحران مدرنیت و سنت و از اینرو چندپاره اند و کافکا و فیگورهایش،هنرمند و افراد درگیر نتایج مدرنیت و تبلور تناقضات مدرنیت. اینجا نویسنده از فیگورهایی سخن می گوید که در یک بازی نارسیستی ایرانی و سنتی فاقد <من> مدرن و فاقد حالت بافاصله خردگرایی مدرن و ناتوان از رابطه سوژه/ابژه ای هستند، بلکه این <من> تازه بشیوه اعتراض و تلاش برای شک کردن راوی بوف کور و یا بشیوه مسخ شده و مصرفی رجاله ها در حال شکل گیریست و در عین حال هم راوی، هم رجاله ها و هم لکاته و دیگران مالامال از عناصر سنتی هستند و اینگونه حرکاتشان کژ و مژ است،شترمرغیست. هر فرد ایرانی و یکایک ما نیز مانند فیگورهای بوف کور ، بناچار و بخاطر این ارثیه مشترک فرهنگی، این چندپارگی را بر تن و روان خویش داریم و دچار یک حالت روان پریشانه،برزخی و چندپارگی هستیم . از اینرو نیز فیگورهای بوف کور نام ندارند و فقط اسم عام و نقشهایی در یک بازی مرتب تکرار شونده هستند و دارای نقشهایی چون راوی،لکاته،پیرمرد خنزرپنزری در یک جهان مدرانیزسیون سنتی متناقض هستند و مرتب ناخوداگاه و بخاطر عدم شکل گیری کامل هویت مدرن و نداشتن فردیت جسمی و جنسیتی و ناتوانی از فاصله گیری تثلیثی و خردی محکوم به تکرار بازی و تشدید بحران و بازتولید دیسکورس سنتی هستند. در داستانهای کافکا،کامو و یا سارتر ما شاهد درگیری انسان مدرن و فرد مدرن با جهان مدرن و معضلات جهان مدرن هستیم. اینگونه نیز کلمات مشابه در این دو فرهنگ و دو دیسکورس معانی متفاوت می یابند و هر بازی و بحران در چهارچوب دیسکورس خاص خویش، یعنی دیسکورس سنتی و در حال فروپاشی جهان بوف کور و یا دیسکورس مدرن و سحرزدا و مبتلا به خطر توتالیتاریسم و سرکوب فردیت انسان جهان <محاکمه و یا مسخ> کافکا صورت می گیرد و بدینخاطر دارای تفاوتهای ماهوی هستند . در فرهنگ ما بخاطر عدم رشد فردیت مدرن و

جهان سمبلیک فردی، انسان ایرانی در جهان خیالی و رابطه شیفتگانه/متنفرانه باقی می ماند و اینگونه نیز آنچه از مدرنیت،چه المنتهای ادبی و یا افکار روشنفکری می گیرد،در این ترجمان به فارسی به خاطر مشکلات زبان فارسی از یکسو و از سوی دیگر بخاطر این حالت شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی عمومی ما ایرانیان، از فکر و تصویر سمبلیک به فکر و تصویر خیالی و رابطه شیفتگانه/متنفرانه یا کاهنانه/عارفانه مسخ و تبدیل می گردد. (با آنکه جهان مدرن نیز دارای حالات نارسیستی نابالغانه است که باعث تاثیر در بحرانش می شود.<من> مدرن نیز در نهایت بقول لکان هنوز اسیر این حالات نارسیستی است، اما باز از ما در مسیر تفکر سمبلیک سالها و یا شاید قرنها جلوتر است.). برای درک و بیان این مطلب بینامتنی و معضل هنرمند و روشنفکر ایرانی من از دو کار خوب دو هنرمند ایرانی در این دو بخش،یعنی بخشی از پایان نامه دانشگاهی و نقد بوف کور محمود فلکی بنامهای <هدایت و کافکا> و <بوف کور هدایت نماد سرگشتگی روشنفکر ایرانی> از یکسو و نیز کار خوب شهروز رشید در باب المنتهای مدرن در بوف کور در مقاله < مهلتی باید تا خون شیر شود> به سان مقالاتی مرجع در این زمینه ها استفاده می کنم و همزمان با نقد روانکاوانه، علل روانی مسائل مطرح شده را باز و روشن می کنم و نگاهی عمیقتر به این معضلات را ممکن می سازم. بدین طریق نیز آن معضلات روانی را بیان می کنم که بباور من محمود فلکی و شهروز رشید بنا به تخصصهای خویش قادر به دیدن دقیق آن نیستند و در این مسخ و تقلید هایپرتکستی و بینامتنی نقش اصلی را بازی می کنند. همزمان با پرداختن به برخی نقدهای بر بوف کور به برخی خطاهای بنیادین در نقد بوف کور اشاره می کنم. از طرف دیگر نشان داده میشود که چرا هدایت مجبور بود برای دستیابی به نگاه مدرن خویش از یکسو با آشنایی به جهان مدرن بپردازد و از سوی دیگر به سراغ فرهنگ قدیم ایرانی رود و به نوزایی دست زند و خطاهای او در این زمینه چه بودند. این تلفیق و دست یابی به جهان سمبلیک چندلایه مدرن ایرانی راهیست که هر هنرمند و روشنفکر دیگر ایرانی بناچار بایستی برود،زیرا بدون این تلفیق و ایجاد جهان سمبلیک مدرن ایرانی محکوم به بازگشت به خویشتن و یا کپی کردن تقی زاده وار از مدرنیت و تجربه شکست نوی این راههاست. (شاید بخش دو و سه بشکل یک مقاله منتشر شود).

4/ با نقدی بر آثاری از بیضایی به تلاش او برای جوابگویی به این بحران و به بازتاب این بحران سنت/مدرنیت در آثارش نگریسته میشود و با مطرح کردن نکات محوری آثارش مانند موضوع نقد قهرمان گرایی و ایجاد فیگور ضد قهرمان(فیلم رگبار برای مثال و یا نمایشنامه های پهلوان اکبر می میرد،آرش، قلعه کلات و غیره)، ارزش و اهمیت محوری نقش زن در آثارش(چریکه تارا)، تناقضات دائمی هنرمند به سان یک <غریبه> با جهانی که دوستش دارد، تلاشش برای حفظ و بازنگری اساطیر ایرانی و حماسه های ایرانی(کتاب سیاوش نامه)، پرداختن به بحران هویت ایرانی(کتاب فردوسی)،تلاش برای عبور از نگاه خیر وشر و عدم جستجوی مقصر و آری گفتن به زندگی و به عشق و خرد خندان (فیلم مسافران) و غیره نگاهش تحلیل و روانکاوی میشود و نکات قدرت و ضعفش بررسی می گردد . برای این نقد من از متن یک کتاب منتشرنشده خودم درباره بیضایی که تقریبا سیزده چهارده سال پیش نوشته شده است،به سان متن اصلی استفاده می کنم و همزمان آن را نوسازی و بازسازی می کنم. البته کل نوشته اینجا آورده نمیشود،زیرا بالغ بر بیش از صد صحفه است. تنها مطالب اصلی این متن اینجا آورده میشود و با منابع و نگاههای جدیدم بازنویسی میشوند. این کتاب قرار بود آنزمان ،پس از نشر دو مقاله من در باب فیلمهای <چریکه تارا> و <مرگ یزدگرد> که آنزمان در کتابی از زاون قوکاسیان درج شده بود، بشکل کتاب منتشر شود. اما با آنکه نظریه جسم گرایی من در همان زمان در این کتاب نیز مطرح شده است و کتاب دارای نگاه جدیدی به بیضایی و فرهنگ ایران بود که خوانندگان اکنون کم کم با آن آشنا شده اند و می شوند، از آنرو که خودم هنوز از کارم و راهم راضی نبودم،از انتشار آن صرفنظر کردم و حال شاید در فرصتی مناسب و بشکل متن کامل و همراه با این نقد، آن را بشکل کتاب منتشر کنم.

5/ در انتها نظریه جسم گرایانه و نگاه و هویت <عاشق و عارف زمینی> به سان گذاری منطقی و در عین حال متفاوت و نو بر بستر این نقد روانکاوانه و روشنفکرانه هدایت و نقد آری گویانه به زندگی بیضایی نگریسته و باز می شود و به سان راهی نو و متفاوت برای برون رفت از بحران مدرنیت/سنت و بحران هویت ایرانی و با توانایی عبور از آخرین خطاهای نسل بیضاییها،هدایتها و بپایان بردن کار نسل خویش تشریح و بررسی می شود .همزمان در بخشی از کارها و تلاشهای هم نسلان خویش و تئوریهای امروزه نسلهای مختلف و نیز آثار جسم گرایانه و جنسیتی هنرمندان و روشنفکران معاصر،نمادهایی از تلاشهای مختلف و خوب دیگری برای عبور از بحران دیده و بررسی می شود. در انتها با بررسی نهایی این سه نسل، به دردها و ریشه های مشترک و مشارکت هر سه نسل، به سان بخشهای مختلف و ضروری تحول دیسکوری ایرانی، در ایجاد رنسانس ایران در عین دیدن تفاوتها پرداخته میشود و رنسانس ایران به سان کار مشترک همه این نسلها مورد بررسی قرار میگیرد. در این بخش نیز به نقش مادران فکری رنسانس ایران مانند فروغ و چند نسل زنان ایرانی نیز اشاره میشود. در زمانی دیگر و بویژه در نقد از <فروغ تا مریم هوله،پگاه احمدی و دیگران> و نیز بحث < آسیب شناسی فمینیسم ایرانی> به این بحث بیشتر پرداخته میشود.

بخش اول

روانکاوی بوف کور

تراژدی پیروزی سنت و هشدار هدایت به ما

بوف کور کاوش روان فردي/جمعی/ تاریخی ماست و نیز تاریخ معاصر ما و درد امروزین ما. هدایت با رمان بوف کور و با ایجاد یک فضای واقعي/خیالي/اسطور ای و شکاندن مداوم زمان و مکان ما را به میهمانی و دیدار درون خویش/تاریخ خویش و حال خویش می برد و بما آن خط سرخی را که از درون تاریخ و فرهنگ ما می گذرد، نشان میدهد. او با صداقت تمام و دقت و ژرف بینی یک روانکاو ظواهر را بکنار می زند و واقعیت درون من، تو و جامعه مان را نشان میدهد و این روانکاوی را با ظرافت و هنر والای یک هنرمند همراه می سازد و اثری جاودانه ارائه میکند، زیرا موضوع بوف کور جدا از معنای مشخص آن برای واقعیت دیروز و امروز ما دارای معنایی جهانشمول نیز هست و از معضلات بنیادی و وجودی انسان سخن می گوید. شاید بی دلیل نیست که او کافکای ایران خطاب می شود- کافکایی که با کتاب محاکمه نه تنها بحران انسان مدرن امروز و خطر از دست رفتن فردیتش را بیان کرد و گویی آمدن نازیها را پیشگویی کرد،بلکه معضل جاودانه انسان و جنگ دائمی فردیت او با افکار عمومی و نظامهای حاکم را بیان کرد. همانگونه نیز هدایت با بوف کور نه تنها پیروزی سنت بر مدرنیت و تکرار تراژدی ایرانی را بخاطر تناقضات حاکم بر درون ما و بر فرهنگ ما بیان و پیشگویی کرده است- پیروزی ایی که همه ما شاهدش بوده و هستیم- بلکه از معضلات جاودانی بشری مانند عشق و مرگ، جنگ کهنه و نو و درگیری جاودانه اودیپی با پدر/مادر خویش و فرهنگ خویش،جدال اخلاق و شورها و فردیت و سنت سخن می گوید. با آنکه خود هدایت به این شباهت گذاری میان او و کافکا بخاطر متفاوت بودن بستر کاری و فرهنگی و بی توجهی جهان ایرانیش به کارهایش می خندید، خنده ای دردناک که آخر به حس غریبگی عمیقش و بن بست بزرگش و مرگ صادقانه اش منجر میشود. شاید اما بخاطر همین تشابهات میان آن دو در تلاش برای بیان بحرانهای عمیق جهانهای خویش و ناتوانی هر دو از یافتن راهی نو و مرگ صادقانه شان در نتیجه بن بست درونیشان بود که هر دو نیز برای این آثار به اتهاماتی مشابه چون ناتوانی از عشق و تسلیم و یاس و یا از دست دادن نامزد در مورد کافکا و دشمنی با زنان درباره هدایت مواجه شدند و نیز این طنز تلخ تاریخ بود که آن کسانی که مرگشان را نیز چون ضعفی و شکستی قلمداد می کردند، باید محاکمه کافکایی را در زندانهای نازی و جنگ جهانی دوم و یا تراژدی بوف کور را در شکست مداوم تلاشهای مردم ایران برای دست یابی به مدرنیت و قتل |آزادی و آزادیخواهان و خویش را در زندانهای دو رژیم تجربه میکردند و شاهد تکرار جمعی مسخ کافکایی انسان اروپایی به ابزار مرگ چون آلمانیها میشدند ویا مسخ هواداران تجدد و نواوری را به حامیان سنت و به پیرمرد خنزرپنزری چون راوی بوف کور هدایت می دیدند و می چشیدند.

من می خواهم در این نقد این تفاسیر را از بوف کور مستدل سازم:

1/ بوف کور تاریخ روان فردی/جمعی ما و تناقضات نهفته در یکایک ما وفرهنگ ماست و نیز بیانگر تناقضات و معضلات درونی و برونی جامعه وانسان ایرانی در حال گذار از سنت به مدرنیت و تجدد است. از اینرو این اثر شجاعانه ترین و صادقانه ترین نگارش معضلات یکایک ما و فرهنگ و درد امروز ماست.

۲/ هدایت در این کتاب با بیان تناقضات درونی ما نشان می دهد که چرا و چگونه در ایران مرتب سنت پیروز می شود و همیشه سهراب بدست رستم کشته میشود و جسم و زن، زنانگی و مردانگی در قربانگاه اخلاق فدا میشوند. او خوداگاه/ناخوداگاه نشان میدهد، چگونه روشنفکران ایران و نیروهای خواهان تحول بخاطر ناتوانی از حل این تناقضات و ناتوانی از دستیابی به عشق زمینی، خرد و پرستش جسم و زندگی و به خاطر ناتوانی از چیرگی بر هراسشان از زن درون یا زن واقعی و نیزهراسشان از مرد ماجراجو و لذت پرست درونشان،بخاطر ناتوانیشان از دست یابی به فردیت جنسیتی زنانه و مردانه مدرن و عبور از لذتهای ژوئیسانس(خوشی دردآور در معنای لکانی) نارسیستی نابالغانه ایرانی و بخاطر اسارتشان در نگاه و رابطه شیفتگانه/متنفرانه با پدر و مادر خیالی سنت و عشق مطلق عارفانه محکوم بدانند، آخر به پیرمرد و پیرزنان خنزرپنزری و حامی سنت تبدیل شوند.

.۳/ هدایت خوداگاهانه/ناخوداگاهانه با بیان دقیق و موشکافانه تراژدی انسان ایرانی به ما راهی نیز برای درمان و پیروزی نشان می دهد، بی انکه از آن نامی ببرد و یا بی آنکه خود کامل به ان رسیده باشد. نقد ذیل سعی در اثبات این مدعا دارد.

1.روانکاوی شکل اثر

در بوف کور در واقع با دو داستان روبرویم که بقول هدایت_ بنقل از نسخه خطی بوف کور که توسط م.ف. فرزانه _ نشر شده است_، هر دو بخش در فرنگستان نوشته شده است،اما می توان مانند شک م.ف فرزانه باور داشت که بخش دوم در ایران بازنویسی شده باشد(1). با اینحال پیوند درونی این اثر و پیوند درونی میان این دوبخش غیرقابل انکار است. گاهی ما برای درک کامل متن اول احتیاج به متن دوم داریم و این شوخ چشمی هدایت با خواننده است که با گفتن

کلامی در متن دوم و صحفه ای ناگهان موضوعی در متن اول و یا صحفات قبل را کامل و روشن می کند. از همان ابتدا او ما را به فضایی خیالي/واقعی وارد می کند و مرتب زمان و مکان را تغییر میدهد،زمان و مکان را می شکند و یا تراکم زمان و مکانی ایجاد می کند و چند معنایی و چند روایتی سخن می گوید. تمامی بوف کور و جهان چندمعنایی و سوررئالیستی اش در عین حال دارای یکسری مضامین مشخص روانکاوانه است که چون خط سرخی تمامی داستان و فیگورها را در بر می گیرد و در حقیقت این مضامین پایه ای داستان نقاط پیوند درونی جهان رویایی،اسطوره ای،واقعی داستان بوف کور است و نشان می دهد که چگونه هر بخش و هر گفته بوف کور در عین معنایی خاص در پیوند درونی با یک ماتریکس درونی بوف کور قرار دارد و اینگونه خواب به واقعیت تبدیل میشود،و واقعیت به رویایی نو و در هر چرخه ای و گذاری ما شاهد پیوند درونی میان این حالات و گذار ضروری این حالات به یکدیگر هستیم . این حالت چندگانه و در عین حال این کثرت در وحدت و وحدت در کثرت بوف کور امکان میدهد که به گفته خود هدایت در باب بوف کور باور آوریم که او در حین ساختن این داستان مانند یک موسیقی دان و یا یک هنرمند و با دقت تمام این اثر را آفریده است و بقول او بوف کور را <با حساب و کتاب،مثل اینکه روی یک حامل موسیقی کار بشود؛نوشته است..2>.
اینگونه همانطور که برای سالوادر دالی واقعیت چیزی جز رویا و رویا چیزی جز واقعیت نیست، همانطور که برای فروید اصل لذت در ادامه طبیعی خویش به اصل واقعیت منتهی میشود و اصل واقعیت به اصل لذت، در بوف کور نیز و در ذهن مدرن هدایت و آشنا به مبانی هنرمدرن مانند سوررئالیسم و آشنا به مبانی روانکاوی فروید و رانک و در اثر جاودانه اش بوف کور همه چیز واقعی یا خیالی است، یا مربوط به دورانهای مختلف میباشد و این واقعیت و خیال و یا دورانهای مختلف مرتب به یکدیگر تبدیل میشوند و به یکدیگر ختم میشوند و ما از عرصه ای مرتب به عرصه ی نویی وارد میشویم و موضوعات اساسی و مشترک را در رنگهای مختلف باز می یابیم. تمامی بوف کور بیان یک تکرار فاجعه آمیز است که گویی چون خط سرخی از درون تاریخ فردی،کودکی و تاریخ و روان جمعی راوی و جهانش عبور می کند و مرتب در یک تکرار بیمارگونه و جاودانه و بخاطر ناتوانی بازیگران از دستیابی به شناخت و خودآگاهی از تکرار فاجعه خویش و از بیماری خویش و بخاطر ناتوانیشان به گذار از یک دیسکورس سنتی و لذائذ سنتی و نارسیستی نابالغانه آن محکوم به تکرار و چرخه بیمارگونه و ایستایی و اختگی و کشتن زنانگی و مردانگی خویشند. محکوم به کشتن جسم خویش،عشق و خرد خویش و محکوم به تکرار پیروزی سنت و کشتن سهراب به دست رستم. نام <بوف کور> خود بهترین بیانگر این تراژدی است. بوف یا جغد این کهنترین حیوان جنگل و این باتجربه ترین و داناترین حیوان جنگل، از آنرو که ناتوان از دیدن این تکرار بیمارگونه و تراژدی خویش است،پس نابیناست،کور است و بنابراین محکوم به تکرار است. محکوم بدان است که بخاطر نداشتن حافظه تاریخی مرتب تراژدی خویش را تکرار کند. داستان بوف کور با ایجاد یک جهان چندلایه سوررئالیستی بما امکان می دهد که در جهان واقعیت و رویا،جهان فردی و جمعی و یا دورانهای مختلف کودکی،جوانی ،بزرگسالی فردی و یا جمعی، ما شاهد تکرار این تراژدی و تکرار یک ماتریکس و بازی سنتی باشیم که مرتب تکرار میشود و از آنرو که حاملان و بازیگران آن قادر به پایان بردن بحران و بازی نیستند،محکوم به تکرار و اسارت سیزیف وار و پژمردگی و مرگ هستند. با ایجاد این فضای چندلایه و سوررئالیستی، هدایت خواننده را با خود وارد یک جهان معلوم/نامعلوم و بامعنا/بیمعنا می کند و او را با طیفی از احساسات مختلف دوسودایی مثل ترس و اضطراب/ شک و یقین، عشق و نفرت روبرو می سازد. شاید برای بعضی از خوانندگان ایرانی که احتیاج به داشتن زمین سفتی زیرپایشان دارند، به اینخاطر کنار آمدن با بوف کور سخت است. اما بخش دیگر این سختی نزدیک شدن به بوف کور،بخاطر آینه ای است که بوف کور در برابر ما می نهد و ما را با بحرانهای عمیق ادیپالی،نارسیستی، و چندپارگی ناشی از بحران سنت/مدرنیت و با احساسات دوسودایی و یا چندسودایی عشق/نفرت،خشم/هراس،مرگ/عشق/خشم، با احساسات سادومازوخیستی نهفته در حالات اروتیکی و عشقی این فرهنگ و روان چندپاره یکایک ما و غیره روبرو می سازد و ما را با عمیقترین بحرانهای درون فرهنگ و روان یکایک ما و حالت برزخی فرهنگی و فردی ما روبرو می سازد. مشکل اما در این نیز هست که اصولا بوف کور به شکل یک داستان متجانس و چندلایه خوانده نمی شود و حتی بیشتر تحلیل ها درباره بوف کور،تحلیلهای موضعی و یا بررسی روانکاوانه نمادها و علائم بوف کور است. طبیعتا اینگونه تحلیلها و نگاهها نیز دارای جوانب مثبت خویش است. یکی از بهترین نمونه این تحلیل حالات و نمادها که در عین حال به برخی مسائل محوری بوف کور نیز می پردازد، کتاب دکتر محمد صنعتی بنام <صادق هدایت و هراس و مرگ> است. اما این شیوه تحلیل دارای این مشکل پایه ایست که دینامیک درونی بوف کور را کامل متوجه نمیشود،دینامیک و یک ماتریکس درونی و تراژیک در بوف کور که بشکل سمفونی بوف کور نواخته می شود و همه جملات و همه حرکات به بیان چندمعنایی این بازی و ماتریکس و حالاتش می پردازد. بازی و ماتریکسی سنتی و که همه بازیگرانش اسیر آن هستند و هدایت به شیوه یک روانکاو ماهر شروع به بازآفرینی هنرمندانه این بازی تراژیک ایرانی می کند و آنجا که ناخودآگاهیش و یا معضلات کودکی و شخصی خودش را نیز صادقانه و یا ناآگاهانه بدان وارد می کند، باعث عمیق تر شدن و قویتر شدن داستان می شود. شناخت این ماتریکس و دینامیک درونی کتاب بوف کور که چون خط سرخی از کلمه اول بوف کور تا جمله آخر آنرا در بر می گیرد و از یک تکرار تراژیک وار کشتن جسم،کشتن زنانگی،مردانی و کشتن خرد و عشق زمینی و تکرار پیروزی سنت بخاطر ناتوانی از این شناخت و ناتوانی عبور از ژوئیسانسهای نارسیستی نابالغانه سخن می گوید، وظیفه این نقد نوین بر بوف کور است، تا بدین وسیله بتوان هم قدرت بزرگ هدایت را درک کرد و هم به عمق معنایی این کتاب دست یافت که تبلور هنرمندانه تراژدی تاریخی و تراژدی روان جمعی و فردی ماست. این نقدی نوی روانکاوانه می تواند

این امکان را برای خواننده بوجود آورد که با نگاهی نو به بوف کور بنگرد و از نو او را به سان تاریخ تراژدی فردی و جمعی خویش و چون یک رمان مدرن ایرانی منسجم و دقیق بخواند و لمس کند. رمانی که بزرگترین هنرش ایجاد یک جهان چندلایه اسطوره ای/واقعی/رویایی است که در هر حالتش به من و تو این امکان را میدهد که معضلات نهفته در رویاها،سرنمادهای اسطوره ای فردی و جمعی، معضلات نهفته در جهان بحران زده مدرنیزاسیون سنتی را و جهان معاصر و چندپاره یکایک ما ایرانیها را ببینیم و بهتر درک کنیم. داستان اول که بقول م. فرزانه(3) خود یک نوول کامل است، توصیفات یک راوی در نقش دانای کل در باب زندگی و جهانش و دردهایش است و اسارتش در یک خانه کهنه پدری که سمبل فرهنگ و جهان فروریخته و یا در حال فروپاشی اش است؛ توصیفاتش در باب اسارتش در عشق ادیپالی به یک زن اثیری/مادر و رقابتش با رقیب/پدر بر سر این عشق شیفتگانه و مسحورانه ،اسارتش در بند موادمخدر و افکار مکرر تکرارشونده در باب مرگ و بدبینی و تنهایش و در نهایت دیدار با این عشق و بخاک سپردن این عشق می باشد. هستی و جهان راوی و رویدادهای درون متن اول و نیز متن دوم تحت تاثیر این مثلث ارتباطی یا رابطه سه گانه ادیپالی و احساسات متناقض و دو سویه و یا چندسویه ناشی از این رابطه مثلثی ار یکسو و از سوی دیگر حالت شیفتگانه/متنفرانه و جستجوی در پی وحدت نارسیستی راوی ودیگر فیگورهای داستان با نگاه افسون گر مادر و پدر خیالی قرار دارد که در اشکال مختلف مانند بحران میان مدرنیت و سنت در درون راوی و درگیریش با اشتیاقات مدرن و سنتی اش، درگیریش با خانه پدری و احساسات دوسویه اش نسبت به خانه و فرهنگ کهنه خویش و یا احساسات عشق و نفرتش،هراس و اشتیاقش نسبت به پیرمرد خنزرپنزری،به مادر رقاصه اش و نیز به زن اثیری در متن اول دیده میشود. در متن دوم این مثلث ادیپالی و حالات دوسودایی و این حالت شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی در اشکال مختلف تکرار و مطرح میشود و ما شاهد ناتوانی راوی و نیز ناتوانی همه بازیگران دیگر این بازی به عبور از این بحران و مثلث ارتباطی ادیپالی و ناتوانی از دستیابی به عشق و حقیقت فردی و دست یابی به یک فردیت و عشق و خرد زمینی هستیم. این مثلث ارتباطی و ادیپالی همان رابطه سه طرفه راوي/زن اثيري/ پیرمرد است که در تمام متن اول تکرار میشود و در هنگام مرگ یا قتل زن اثیری به شکل مثلث ارتباطی راوی/زن اثیری/مادر، خویش را نشان می دهد.
هدایت در متن اول به راوی اجازه می دهد به سان دانای کل به توضیح و توصیف ماجرای عشقی و دردهای درونیش بپردازد، اما این توصیف بدون کنش و واکنشهای معمولی یک رمان مدرن و یا بدون فضاسازی و پرداختن به جزییات یک رمان مدرن صورت می گیرد. شاید بقول شهروز رشید در مقاله <مهلتی بایست که خون شیر شود.4> این از نکات ضعف بوف کور باشد، اما از طرف دیگر هدایت بدین وسیله جهان درونی راوی را که یک روشنفکر و هنرمند ایرانی دچار بحران مدرنیت و یک <من> مدرن نیست، به بهترین شکلی بازآفرینی می کند.جهان درونی که دقیقا بخاطر عدم دست یابی به یک <من>مدرن و به فردیت مدرن، از آنرو مبتلا به حالات سنتی چون توصیف گرایی،فلسفه بافی، درگیری دائمی با موضوع هراس و مرگ،عدم توجه به زمان و مکان گیتیانه و زیستن در حالت چند زمانی و چندمکانی، کلی بافی و زیستن در یک جهان و زمان اسطوره ای می باشد است. دقیقا بدینخاطر که شکل رمان به بیان این حالات عمومی برخورد ایرانی به مفاهیمی مثل زمان و مکان می پردازد و بشیوه هنری آنرا بازمی آفریند، به ما امکان می دهد که تراژدی راوی را در خویش به سان تراژدی و حالات خویش حس و لمس کنیم و هم از طریق رمان و به کمک فاصله گذاری رمان به تراژدی راوی بهتر پی ببریم. شکل توصیفی و کلی گویی و عدم کنش و واکنش و بویژه کمبود دیالوگ در متن اول و دوم به بهترین وجهی به تراژدی مضمونی اثر می خورد و آنرا تکمیل می کند و پیوند درونی میان این اسارت ذهن ایرانی در این جدل درونی، در این عدم توانایی به دیالوگ و گفتمان، در این گرفتاری در روح و ذهن و کشتن جسم و سرکوب خویش و سرکوب زنانگی و مردانگی درون اثر را نشان می دهد. اینجا همه چیز سایه های یکدیگر هستند و هر کسی تنها یک صفت و یا اسم عام و یا نقشی در یک بازی سنتی و یک ماتریکس سنتی است که مرتب در یک چرخه و تکرار بیمار گونه به هم تبدیل میشوند و تراژدی سرکوب جسم و خرد را بازتولید می کنند. اینگونه نیز در متن اول، پیرمرد و گورکن و کالسکه چی همان پیرمرد در این رابطه سه گانه ادیپالی هستند.
در بخش دوم هدایت دست به ابتکاری بنوعی پسامدرنی می زند. اگر در متن اول راوی درگیر جهان اساطیری/تاریخی و دوران کودکی فردی خویش و تکرار معضلات ادیپالی کودکی در عشق دوران جوانی و در دیدارش با زن اثیری است و گویی تاریخ جهان خویش را و مشکلات بنیادی آن را بیان می کند که در این مثلث ادیپالی و گره ادیپالی، این حالت و رابطه شیفتگانه/متنفرانه با خویش و با دیگری و ناتوانی عبور از این معضلات و ناتوانی از دست یابی به فردیت زنانه و مردانه خویش نهفته است ، درمتن دوم راوی وارد جهان معاصر ما میشود و اینجا هدایت همه داستان را بشکل نقل قول بیان می کند. اکنون دانای کل به راوی اول تبدیل میشود و هدایت با ایجاد نقل قول و تبدیل هر متن به یک آفوریسم جدا و در عین حال در پیوند با بقیه متن ،هم میان خواننده و راوی فاصله جدیدی ایجاد می کند و اینگونه نه تنها راوی و نظر او را به سان یک امکان و یک راه و یک تفسیر ،و نه به سان تنها تفسیر و امکان، در اختیار خواننده می گذارد ،بلکه بدینوسیله زمینه را به چندلایگی نو و حتی دستیابی به چندراوی بودن باز می کند،اما خود این راه را نمی رود. یعنی اگر آقای براهنی (5) بدرستی به این نقل قولها به عنوان موضوعی مهم اشاره می کند و آن را شیوه ای پسامدرنی خطاب می کند،اما در نظرش این خطا وجود دارد که متوجه نیست که هدایت تمامی راه را نمی رود و ما شاهد راویان دیگری در کنار راوی اول نیستیم و داستان تک زبانی و تک چشم اندازی باقی می ماند. یا برای مثال هدایت به لکاته اجازه نمی دهد که به سان زبان زنانه و به عنوان راوی دوم به بیان نگاه خویش بپردازد و از چشم انداز خویش راوی را و شرایط را بررسی و بیان کند. اینگونه اثر و بخش دوم بوف کور باز هم اثری تک زبانی و تک

راویانه باقی می ماند.اما همین نقل قول گذاری برای اینکه خواننده بتواند به درک بهتر تراژدی نایل آید و بداند که آنچه راوی می گوید،یک تفسیر،یک روایت است و می توان روایتهای دیگر و یا چشم اندازهای دیگری نیز یافت،اهمیت فراوان دارد. بدینگونه هدایت در عین تحلیل و بیان روانکاوانه تراژدی ایرانی، خواهان آن است که خواننده با شناخت معضل،خود به جستجوی راهی نو و تفسیری و روایتی نو بیابد و اینگونه نیز نسل بعدی هنرمندان و خالقان بوف کور جدید بایستی قادر به ایجاد این چندلایگی و ایجاد چندراوی و چند زبانی و چندچشم اندازی باشند. بعضی ناشران ناشی و بی صبر چون این نقل قولها را نفهمیده اند، در بعضی چاپها انرا حذف کرده اند. تنها در نسخه خطی چاپ شده که در این نوشته به سان کتاب مرجع از آن استفاده میشود، میتوان این نقل قولها را بوضوح دید. (بااینحال بایستی از دکتر براهنی بخاطر طرح این موضوع و توجه به نقل قولها تشکر کرد). شاید دلیل دیگر هدایت در این کار این بوده است که حس می کرده است فردا او را ضد زن، پدوفیل و یا معتاد معرفی می کنند و بدینوسیله میخواسته با ایجاد فاصله گذاری و قطعه سازی نشان دهد که این داستان اوست و نه سرگذشت واقعی او، با آنکه طبیعتا اینجا ویا انجا وجود خود او نیز بر این اثر می افتد. موضوع دیگر این است که زبان رمان هدایت جدا از بار غم و دردی که در آن است، مالامال از طنز و بازیگوشی ظریف نیز هست. او با چند معنایی کردن حرفهایش مرتب در خواننده احساسات چندلایه ای و مختلف برمی انگیزد و دردش آمیخته با لذت طنز است. در متن دوم نیز ما با مثلث ارتباطی ادیپالی ،احساسات دوسودایی و حالت شیفتگانه/متنفرانه فیگورها روبرو هستیم . اما اینجا هدایت با ظرافت این سناریو اولیه را در اشکال مختلف و با ایجاد احساسات مختلف تولید می کند و فضایی چند معنایی و چندواقعیتی می آفریند و گاه با یک تصویر چند معنا و چند رابطه سه گانه و یا روابط احساسی مختلف ایجاد می کند. او اینجا ما را با خود از یک معضل روانی/اجتماعی و رابطه سه گانه به درون یک رابطه سه گانه دیگر و معضل دیگری می برد و با قدرت هنرمندانه خویش ، حیات برزخی ما را و سیستم شترمرغی و نامتجانس روان فردی و جمعی انسان ایرانی را نشان میدهد. او اینجا خواننده را با شجاعت و صداقت تمام بدرون دریایی از تابوهای اجتماعی و معضلات اجتماعی چون میل به سکس و هراس از آن و جسم می برد و امیال پنهان و آشکار مازوخیستی و سادیستی ، پدوفیلی و سوء استفاده جنسی از کودکان توسط مردان خانواده و حتی توسط مادران را تشریح میکند و نیز میل به کشتن دیگری و قتلهای ناموسی و غیره را مطرح می کند. یک نکته مهم در بحث روانکاوی شکل رمان بوف کور،دقت به لحظه عبور از متن اول به متن دوم است که اینجا نیز هدایت با نگاه قوی هنرمندانه و روانکاونه خویش، این گذار را در عین حال به یک چرخش و تکرار تبدیل می کند و در واقع زمان و مکان را می شکند و طوری می نویسد که گویی داستان دوم قبل از داستان اول صورت گرفته است و یا حداقل جا را برای چندمعنایی باز می کند. جالبی عمیق بوف کور در این است که نه تنها دقیق بازی و ماتریکس سنتی ایرانی و ساختار کاهنانه/عارفانه روان ایرانی را نشان می دهد و نه تنها چنان به بزیبایی سوررئالیستی این بازی را و نقشها و پیوندهای درونی میان فیگورهای این بازی تراژیک و در نهایت کمدی را نشان میدهد، بلکه با چرخشهای مداوم در متن و تبدیل شدن فیگورها به همدیگر و تکرار مداوم حالاتی در متن مثل مثلث ادیپالی، مثل< تصویر دختر و پیرمرد در زیر درخت سرو> و یا تکرار مداوم اصطلاحاتی در انواع مختلف و توسط فیگورهای مختلف مثل <انگشت سبابه در دهن>،<طعم کونه خیار>،< دو قران و یک عباسی>،<خنده خشک>،<میان تنه تهی>، درد و معضل اصلی و پایه ای در این بازی و ماتریکس سنتی و تکرار تراژیک آنرا مرتب و به اشکال جدید و پرقدرت نشان میدهد. اینگونه پایان نوشته و اول نوشته و نقطه گذار از متن اول به دوم،در واقع یکی هستند و هر دو متن اول و دوم از یک حادثه به دو شکل مختلف سخن می گویند.همانطور که فیگورهای دو متن در نهایت یکی هستند و بازی همان بازیست و تکرار همان تکرار تراژیک در یک حالت نو. باید بار دیگر عنوان کنم که میتوان در کنار نقد روابط سه گانه که اساس این داستان و سناریوی اصلی ان است ، روابط دوگانه میان فیگورهای داستان یا جدلهای درونی هرکدام از فیگورها را نیز نقد و روانکاوی کرد. میتوان با کمک نگاه یونگ و رانک رابطه انسان ایرانی با زن و مرد درونش یا با سایه خویش و خود خویش را کاوید. میتوان یکایک فیگورها را جداگانه نقد کرد؛ برای مثال نگاه قصاب به ران گوشت را که برای خودش مالامال از معانی سکسی، مازوخیستی و عشقی می باشد، اما از انجا که هم نقدهای خوبی براساس تفکر یونگ و رانک و یا روابط دوگانه و یا فردی صورت گرفته است و من خواهان تکرار مکررات نیستم و نیز از آنرو که بر بستر درک این مثلث ارتباطی ادیپالی و درک رابطه متقابل میان همه اجزای این بازی و دیسکورس ایرانی،درک بهتر و جامعتر همه حالات و فانتزیهای انسان ایرانی گرفتار بحران مدرنیت/سنت و حتی درک عمیقتر نگاه اروتیکی قصاب به ران گوشت میسر است، از اینرو ابتدا در این متن براساس نگاه روانکاوانه فروید و گذارمنفی ادیپ و مثلث ادیپالی، به بیان معضلات مختلف فیگورهای رمان بوف کور و انسان ایرانی اسیر بحران مدرنیت و سنت می پردازم و در کنار آن با کمک نگاه کوهوت به بیان گذار منفی نارسیسم در فرهنگ ایرانی اشاره می کنم. همزمان از نگاه و نقد لکان برای تکمیل و توضیح بهتر موضوعات استفاده می کنم. در نقد بعدی به کمک نگاه لکان و تئوری دیسکورس فوکو، کل بازی بوف کور را به سان تبلور دیسکورس سنتی و تواناییش به بازتولید خویش، در معنا و پیوستگی گسترده تری و به سان اجزای یک دیسکورس و فیگورهای یک ماتریکس و بازی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بررسی می کنم و کل معضل را دقیقتر و عمیقتر مطرح و بررسی می کنم. طبیعتا همه نقدهای روانکاوانه بر بوف کور دارای تواناییهای خاص خویش هستند و چشم اندازهای دیگری از بوف کور را باز و نقد می کنند. با اینحال بباور من مشکل و ضف خیلی از نقدهای روانکاوانه و یا حتی نقدهای عمومی بر بوف کور، در نگاه مکانیکی نقاد و ندیدن و عدم حس و بیان این پویایی دینامیک مثلث ادیپالی و ماتریکس نارسیستی و دینامیک درونی

بوف کور است. روانکاوی اثر براساس روابط سه گانه ادیپالی و یا نگاه لکانی، به اعتقاد من کاملتر و جامعتر میتواند موضوعات نهفته در این اثر را بیان و تشریح کند و با سناریوی اصلی داستان همخوانی دارد، بدینخاطر نیز این نوع نقد را انتخاب کردم. همزمان گاهی روابط دوگانه و حتی فردی نیز به نقد کشیده میشود، زیرا این روابط بر بستر جامعه و فرهنگ جامعه سنتی در حال فروپاشی رخ میدهد که در حقیقت همان جنبه و طرف سوم این روابط دوگانه است. اینگونه میتوان نقد یونگی و نقد فردی را در چهارچوب این نقد روابط سه گانه نیز جایگزین کرد و از ان استفاده نمود.

.

روابط مثلثی یا سه گانه ادیپالی و مشکلات اینگونه روابط یکی از موضوعات پایه ای روانکاوی می باشد. در نگاه روانکاوی از فروید تا به امروز این اعتقاد باقی مانده است که روابط سه گانه ادیپالی و حالات احساسی دوسویه آن و نیز ضرورت عبور از آن و ورود به روابط دوطرفه، از موضوعات بنیادی رشد و بلوغ انسان و نیز از مشکلات روابط انسانی و پیش شرطهای بلوغ انسانی است.تنها در طی زمان معنا و تفسیر این روابط تغییر کرده است و از اودیپ فرویدی تا نارسیسم کوهوت و سوژه تثلیثی لکانی راهی طولانی طی کرده است. اساس مثلث ادیپالی را درگیری عشقی/جنسی میان یک معشوق و دو رقیب تشکیل می دهد. شکل پایه ای و بنیادین این حالت عشق ادیپالی عشق کودک به مادر و میل تصاحب مادر و چیرگی بر رقیب پدر و در دختران برعکس چیرگی بر رقیب مادر و دستیابی به عشق پدر است. حاصل چنین مثلث عشقی،احساسات دوسویه میل تصاحب مادر یا پدر و هراس از رقیب و امکان تنبیه توسط او،احساسات دوسویه عشق/نفرت،خشم/هراس و غیره است. در حالت گذار مثبت ادیپالی،کودک با قبول محرومیت از تصاحب مادر و یا پدر و هم هویت خواندن درونی خویش با جنس موافق و تبدیل او به بخشی از <فرامن>خویش،قادر می گردد از مثلث ادیپالی عبور کند و نگاهش به سمت خارج از خانواده سوق داده شود و پس از عبور از دوران مخفی عشقی و جنسی، در دوران بلوغ به جستجوی عشق و حقیقت فردی خویش می گردد. از دوران بلوغ جوانی،هرگاه که شخص وارد یک مثلث احساسی،چه مثلث درگیری عشقی میان دو معشوق و یا درگیری میان اشتیاق به مدرنیت و اشتیاق به سنت و غیره شود،- و نیز بویژه در عشقهای اولیه که عشق کودکی به مادر و پدر به سان ضلع سوم این عشق نقش مثبت و یا منفی خویش را بنا به نوع گذار مثبت و منفی ادیپالی بازی می کند_،شکل و چگونگی گذار ابتدایی ادیپالیش و آیا اینکه بشیوه یک گذار مثبت وعبور از آن و یا بشکل گذار منفی و اسارت در بند هراسهای اختگی و فیکس ماندن در احساسات ماقبل ادیپالی آنال/سادیستی و یا اورالی و نارسیستی صورت گرفته است، در انتخابش و توانایی گذارش از بحرانش نقش اساسی بازی می کند.آنجا که این گذار بشکل مثبت صورت نگرفته باشد،چنین فردی در هر حالت مثلث ارتباطی دیگر و نیز هر درگیری عشقی و عاطفی عمیق، دیگربار دچار ترسهای و حالات و احساسات دوسویه ادیپالی و هراسهای اختگی و امیال وحدت نارسیستی نابالغانه با مادر و یا نگاه پدر می شود و نمی تواند از بحرانش عبور کند و یا به یک عشق بالغانه و به جهان فردی خویش دست یابد،زیرا هر تلاشی توسط این هراسهای اختگی و احساسات گناه از یکسو و از طرف دیگر تصویر عشق و وحدت نارسیستی و خیالی با مادر که در برابر او هیچ عشق واقعی توان مقابله ندارد،شکست می خورد. بقول لکان که تئوری فروید را تکامل می بخشد و بر خطاهای او چیره میشود، چنین انسانی در یک ساحت خیالی و اسیر میل وحدت نارسیستی و رابطه شیفتگانه/متنفرانه با مادر خیالی و یا پدر خیالی باقی می ماند و اینگونه هر رابطه اش بطور عمده بشیوه نارسیستی ثنوی خواهد بود و برای مثال غرب شیفه و یا غرب ستیز میشود، زن ستیز و یا شیفته و اسیر نگاه زن و یا مرد معشوق می شود و نمی تواند با عبور از نگاه شیفتگانه /متنفرانه و با دست یابی به جهان سمبلیک و ارتباط تثلیثی فردی به عشق چندلایه و توانایی دیدن چندلایگی خویش و معشوق دست یابد و یا به گذار از بحران مدرنیت/ سنت با تلفیق نگاه مدرن در جهان سمبلیک و تثلیثی خویش به سان سوژه دست یابد و همزمان به سان سوژه به پاکسازی و نوزایی فرهنگ گذشته اش دست زند.
چنین انسان گرفتار تصویر مادر خیالی و پدر خیالی ،اسیر عشق مطلق مادرانه و نافی فردیت و نافی چندلایگی زنانه و مردانه و اسیر هراس از تنبیه پدر خیالی است؛ اسیر اشتیاق پنهان به این پدر و مادر خیالی و افسون نگاه آنها و در پی میل وحدت وجود نارسیستی و همگون بودن با آنها می باشد و قادر نیست به عشق گیتیانه و چندلایه و هویت چندلایه و همراه با ضعف و قدرت خویش و معشوق خویش تن دهد و مرتب خویش و جهانش را در پی دست یابی به یگانگی با نگاه این پدر و مادر خیالی و لذت ژوئیسانس نارسیستی این عشق نارسیستی وحدت طلبانه و مسحورانه فدا می کند و ناتوان از دست یابی به عشق و حقیقت فردی خویش می گردد. چنین زنان و مردان مسحور و اسیر در بند افسون نگاه مادر و پدر خیالی و در بند افسون نگاه دیگری، ناتوان از جذب و تعالی بخشی امیال خویش در جهان سمبلیکشان و تبدیل کردن آنها به تمناهای خویش و قدرتهای خویش می گردند و نمی توانند با عبور از نگاه مادر خیالی و پدر خیالی و با تبدیل شدن هرچه بیشتر به <سوژه> یا <جسم خندان و چندلایه زنانه و مردانه> به عشق زمینی و تصویر مادر و پدر سمبلیک خویش دست یابند که یاور او در راهش هستند و نه آنکه او را اسیر چشمها و نگاه خویش سازند و محکوم به قربانی کردن فردیت و جسم خویش در پای این نگاه و خواست شیفتگانه/متنفرانه مادر و پدر خیالی سازند. تفاوت رابطه تثلیثی سوژه لکانی با گرفتاری در مثلث ارتباطی در این است که سوژه یا کودک با قبول محرومیت و قبول فانی بودن خویش و قبول< نام پدر> و قانون جنسی عدم زنای با محارم، بر میل و توهم وحدت نارسیستی با دیگری چیره میشود و اکنون به سان انسان فانی و سوژه دو لایه می تواند در جهان سمبلیکش و در روابط عشقی و اجتماعیش، از ضلع سوم که همان قانون است ،به خویش و تمناهایش و روابطش بنگرد و آنها را نقد کند و تکامل بخشد. اینجا رابطه

تثلیثی به معنای امکان فاصله گیری و نقد خردمندانه است و رهایی از اسارت در نگاه و در مسحوری چشمان <دیگری بزرگ> یعنی مادر خیالی و پدر خیالیست و دیدن خویش و دیگری به سان یک <چهره> و جسم با هویتها و حالات متفاوت و عبور از حالات تک سویانه مسحورانه/متنفرانه،غرب شیفتگانه/غرب ستیزانه، نفرت از جسم و و اسارت در بند وسوسه،رهایی از جنگ جاودانه اخلاق/گناه،وسوسه/اخلاق،اهریمن/اهورامزداست و نمایانگر دست یابی به جهان سمبلیک و تثلیثی و چندلایه سوژه و فرد مدرن و یا جهان چندلایه جسم خندان ما جسم گرایان نوین است. از اینرو نیز تمنا،سوژه و قانون هر سه مکمل همدیگر هستند و به جهان و عرصه سمبلیک تعلق دارند. اما انسان گرفتار مثلث ادیپالی، اسیر عرصه و جهان خیالی و دچار حالت شیفتگانه/متنفرانه و یا احساسات دوسویه عشق و نفرت،هراس و اشتیاق نسبت به یک نفر است و اسیر نگاه و چشمان دیگریست و نمی تواند از بیرون و با فاصله به خویش و روابطش بنگرد و تصمیم گیری کند.از آنجا که همه این موضوعات و نظرات فروید و لکان را در نقدهای قبلیم و بویژه در بحث اروتیسم مدرن توضیح داده ام،خواننده را به آنجا مراجعه مید هم و اینجا تنها به گفتن مهمترین مسائل اکتفا می کنم .
موضوع مهم برای درک بحث ما این است که هرگونه ماندن در این مثلث سه گانه و روابط ادیپالی و اسارت در هراس اختگی و یا اسارت در رابطه شیفته وار/متنفرانه و ناتوانی از قبول محرومیت و نام پدر بناچار سرکوب غرایز خویش بدون توانایی تعالی بخشی آنها و یا اسارت در بند ژوئیسانسهای نارسیستی نابالغانه خویش را بدنبال دارد و باعث انحرافات جنسی و اختلالات روانی از یکسو و یا اخلاقی بودن بیش از حد وسرکوب فردیت و بلوغ خویش از طرف دیگر میشود. در شکل سالم عبور از گره ادیپ و یا گذار ار عرصه خیالی به عرصه سمبلیک، کودک با عبور از رابطه سه گانه و قبول محرومیت خویش، عملا وارد رابطه کودک/اولیا میشود و کم کم ازانها فاصله میگیرد و نگاهش به سوی جهان خارج از خانواده سوق می یابد. در معنای فرویدی کودک با هم هویت خواندن خویش با رقیبش به هویت جنسیتی و جنسی خویش دست می یابد و دختر و یا پسر میشود و <من> او در این مرحله و با قبول این سوگواری و فانی بودن شکل می گیرد و در معنای لکانی با قبول محرومیت و قانون عدم زنای با محارم و یا <نام پدر> به جهان سمبلیک <سوژه> وارد میشود و به هویت جنسیتی و جنسی خویش دست یابد و فردیت اش شکل می گیرد. این گذار مثبت ادیپالی و شکل گیری <من> فرویدی ویا <سوژه> لکانی، رانشها و شورهای تعالی داده شده او را در دوران جوانی به سوی عشق فردی/زمینی و حقیقت فردی خویش سوق می دهند و به او کمک می کنند به جهان فردی خویش و یا بقول کوهوت، بکمک تصویر سالم پدر و مادر در درون خویش به سان یاوری و به کمک <خود بزرگ>سالم و قادر به دیدن مرزهای خویش، به عشق فردی خویش دست یابد . روانکاوی بعد از فروید بیشتر با رانش محوری فروید مخالف بود و عناصری مانند رابطه با محیط اطراف در تئوری <رابطه با ابژه> کهل
برگ،اسپیتز،ملانی کلاین و یا توجه به نقش نارسیسم و تاثیر روابط و بویژه رابطه با مادر و اولیا در ایجاد این نارسیسم مانند تئوری <روانشناسی خود> کوهوت و در مرحله نهایی گذار از <روانشناسی من> و دیدن <من مدرن> و ناتوانیش در دیالوگ عمیق با خویش و با دیگری به سان تبلوری از گرفتاری در ساحت خیالی و نارسیستی و عبور از آن و دست یابی به <سوژه> شکاف دار و چندهویتی و جهان سمبلیکش توسط روانکاوی لکان را وارد عرصه روانکاوی می کند و مانند لکان حتی فروید را بنوعی دوباره کشف و تکمیل می کند. با این تکاملها عناصر وپارامترهای جدیدی وارد و همراه این نگاه اولیه فروید شد و انسان هرچه بیشتر چند فاکتوری دیده می شود،ولی آنها نیز بطور عمده به وجود چنین مثلث ارتباطی و لزوم گذار از انها پرداخته اند، خواه حتی این مثلث ادیپالی را مانند لکان بشیوه جدید و بهتری و در قالب گذار از ساحت خیالی به ساحت سمبلیک مطرح کرده باشند. دیگر روانکاوان در کنار تئوری رانش و تاثیر شورجنسی فروید برای درک این مثلث سه گانه و بحرانهای عشقی ،جنسی و جنسیتی فاکتورهای درونی دیگری را مطرح کردند مثل تئوری سرنمادها و خوداگاهی جمعی یونگ، کمپلکس حقارت آدلر، تحلیل کاراکترها بر اساس معضلات جنسی توسط ویلهلم رایش و ....، یا به فاکتورهای برونی مثل نقش خانواده و محیط اطراف و چگونگی درک آنها توسط کودک/ انسان پرداختند و تئوریهای مختلفی بویژه براساس اعتقادشان به دیدگاه ضربه روحی یا تئوری رانش افریده اند که بهترین نمایندگان انها <روانشناسی من> آنا فروید و<تئوری رابطه با ابژه> کهل برگ و اشپیتز از یک سو و< روانشناسی خود> کوهوت و مکتب مجاری بالینت و فرنچی از سوی دیگر می باشد. همینطور باید در این راستا به تئوری روانشناسی <تکامل فردیت> مارگوت ماهلر و نظرات آلیس میلر و تاثیر ضربات روحی بر انسان نیز یاد کرد. برای بحث ما اما کافیست که بدانیم روانکاوی در روابط سه گانه، بدنبال عبور از روابط سه گانه و احساسات دوسویه و دستیابی به روابط دوطرفه و بلوغ فکری و احساسی، تعالی احساسی و یا تعالی بخشی و جذب احساسات و رانشها در سیستم روحی خویش و جهان سمبلیک فردی می باشد و نه سرکوب این رانشها و یا اسیر آنها بودن و ماندن در این روابط سه گانه. در روابط دوگانه و عشقی،آنگاه که انسان به عزیزی یا کسی احساسات متضاد دوسودایی و یا چندسودایی دارد، روانکاوی در پی ان است که یا خوداگاه کردن این احساسات،هم امکان جذب و تعالی بخشی احساسات سرکوب شده را بوجود آورد و هم امکان درک و انتخاب را بوجود اورد و یا میان این امیال نوعی وحدت بوجود اورد، سنتزی و اینگونه از حالت دوسودایی و بحران آن عبور کند و بدینوسیله به بیمار امکان دهد، شوری دیگر را در خویش و به سان قدرت <من و یا سوژه> خویش و یا در تفکر جسم گرایانه من به سان قدرتی نو از جسم خویش جذب و تعالی بخشد و اینگونه به بلوغی نو دست یابد و رابطه عشقی و انسانیش را با این جذب و تعالی بخشی زیباتر و پرشورتر سازد. پیش شرط هر تحول و بلوغی یک بحران کوتاه مدت و یا درازمدت روحیست. مشکل اما وقتی است که یک فرد و یا یک اجتماع قادر به عبور از بحران و قادر به جذب و تعالی بخشی امیال و اشتیاقات نوی خویش نباشد و یا

به سرکوب آنها و یا به اسارت در نگاه آنها دچار شود و اینگونه اسیر این مثلث و حالات ادیپالی و یا ماقبل ادیپالی آنال/سادیستی و یا اورالی (دهانی) باقی بماند و در بحران و حالت برزخی گرفتار بماند و محکوم به تکرار و پژمردگی گردد.بهترین مثال برای روابط سه گانه ،مرد یا زنیست که در رابطه عشقی میان دو زن و یا دو مرد گیر کرده است. حالات دوسودایی را در این روابط بیاد اورید، یا رابطه سه گانه و بحرانی انسان ایراني/سنت/مدرنیت را. یا به درگیری و احساسات دوسویه اشتیاق و هراس عشقی و جنسی درونی یک انسان سنتی در حین لمس یک عشق مدرن و اروتیسم مدرن را تصور کنید. اشکال این روابط فراوانند روابط سه گانه روابط دوران گذار هستند و آنکه در چنین حالتی قرار گیرد، جهان را چو برزخی می یابد - مثل راوی داستان- با احساسات دوسودایی و جنگ دائمی این احساسات با یکدیگر و مانند حالت برزخی ، مبتلا به یک جنگ دائمی اخلاق/وسوسه، مدرنیت/سنت میشود و بخاطر ناتوانیش از گذار از مثلث ادیپالی و یا گذار از نگاه خیالی شیفتگانه/متنفرانه ثنوی مادر و پدر خیالی سنت به تکرار تراژیک حالات خاصی مانند سرکوب خویش و تکرار تراژدی پیروزی سنت مبتلا می شود.پیروزیی ایی تراژیک که تنها شدت یابی بحران و ورود بحران به مرحله جدیدی از درگیری سنت/مدرنیت را به همراه دارد،زیرا اشتیاقات قابل کشتن نیستند و به محض سرکوب با کمک لباس تشبیه و مجاز دوباره به خودآگاهی ما بر می گردند و حق خویش می طلبند و سرکوب دائمی آنها به معنای سرکوب سعادت و خوشبختی خویش و اختگی خویش است. هدایت با فروید و روانشناسی آشنا بوده است. در بوف کور میتوان بخوبی ردپای این آشنایی را دید و همزمان انرا از نظرگاههای مکاتب مختلف و از جوانب مختلف بررسی کرد. هدایت با ایجاد یک فضای چند معنایی به ما این امکان را میدهد که جوانب گوناگون روح فردی و جمعی خودمان را کاوش کنیم و بتوانیم در نهایت تصویر کاملتری از خویش بدست اوریم. در این راستا نیز من از تفکرات فروید، یونگ ، کوهوت،لکان برای بیان و درک این معضلات پایه ای نهفته در بوف کور و در روان یکایک ما و برای بیان و طرح دینامیک دیسکورس سنتی ایران و قدرت بازتولیدش ،با وجود اختلافات مهم دیدگاهی میان آنها، و برای بررسی این متن استفاده میکنم، زیرا همه این متفکران بخشی از حیات و امیال انسانی را مطرح و تحلیل کرده اند و بوف کور با جهان چندمعنایش این امکان را به نگارنده میدهد، روح انسان ایرانی نهفته در این داستان را و تراژدی او را ، تراژدی ما را و فرهنگمان را چند فاکتوری ارزیابی و تحلیل کند.

بخش 2: گذار منفی ادیپ، نارسیسم منفی و نفی فردیت ، جسم و زن در فرهنگ ما

روانکاوی متن اول بوف کور

< در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا میخورد و میتراشد – این دردها را نمیشود به کسی اظهار کرد.ص 6> 1.

از ابتدا رمان خواننده را وارد یک فضای خصوصی و درونی میکند، تا از زخمهای درون خویش سخن گوید؛ از آن چیزهایی که انسان کمتر به زبان میاورد. این زخمهای عمیق هم بیانگر دردهای فردی و هم بیانگر دردها و معضلات جمعی یا همان سرنمادهای یونگی میباشد. همزمان راوی به ما از ابتدا نشان میدهد که این زخمها، چه تازه و چه کهن، هنوز ترمیم نیافته اند. زخم درون حکایت از ان میکند که انسانی مدتهاست با معضلات و مسایلی بنیادی درگیر است ، اما هنوز پاسخی مناسب برای ان نیافته است؛ ازاینرو درگیر است، در بحران است، گرفتار است. زخم ترمیم یافته به معنای حل بحران درونیست. آنگاه زخم تبدیل به تجربه میشود و دیگر بر زندگی و حال حکومت نمیکند و تمامی نیروی انسان را به خود جلب نمیکند. انگاه زخم تبدیل به خط یادگاری برتن و روان میشود و تجربه اش یاور انسان در هنگام حل معضلات آینده اوست. راوی از ابتدا نه یک انسان سنتی، بلکه انسانی هنرمند و نمادی از نسل روشنفکر و یا نسل در حال جستجوی فردیت خویش است که با این جهان خویش ،در عین دلبستگی ، غریبه است و در این جهان، خویش را تنها احساس میکند و مایل است از آن بکند و به سعادت فردی خویش دست یابد. او میداند که این خانه قدیمی پدری محکوم به زوال است، .< نمیدانم این خانه را کدام مجنونی یا کج سلیقه ای در عهد دقیانوس ساخته است.ص8>. او بویژه پس از حادثه دیدار زن اثیری و زنده شدن تصویر اصلی نقاشیهایش؛ خویش را < از جرگه آدمها، از جرگه احمقها و خوشبختها بکلی بیرون کشیده است.ص9>، ولی ناتوان از کندن کامل از آن و یافتن فردیت نوی خویش و عشق فردی خویش است ، از این رو < برای فراموشی به شراب و تریاک پناه.ص9 > می برد. از ابتدا پیداست که راوی نه انسان سنتی، بلکه انسان درگیر با این سنت و خواهان رهایی از این جهان سنگین است، اما گویی ناتوان از آن است که هرکول وار اصطبل اوژیاس درون فردی/ جمعی خویش را پاک سازد و خویش را رها سازد و از اینرو برای فراموشی بحران خویش و زندگی برزخی خویش به شراب و تریاک پناه می برد.کافیست که جمعیت چند میلیونی معتادان و مصرف تن وار تریاک و مشروبات الکلی را در ایران امروز بیاد آوریم، تا بدانیم راوی کیست، با آنکه متن اول بیشتربرخورد به تاریخ و فرهنگ گذشته خویش و یا به دوران کودکی و جوانی خویش است. چیست که این انسان ظریف وحساس را اینچنین گرفتار خویش کرده است و او ناتوان از گذار از آن و شروع زندگی دوباره است؟ . چرا راوی که شروع به شک و طرح سوال درباره فرهنگ و گذشته خویش کرده است، نمی تواند بکمک شک و سوال و

اسطوره زدایی به جهان فردی و مدرن خویش و به سعادت نوی خویش دست یابد؟.چرا او نمی تواند در پی سعادت فردی و عشق فردی، بر نکات منفی فرهنگ گذشته اش که در او ریشه دوانده است، چیره شود و به عشق زمینی خویش دست یابد و در کنار معشوقش و در جهان سمبلیک فردی خویش به تمنای عشق مدرن خویش دست یابد،تمنا و فردیتی که ضلع سومش قانون یا< نام پدر> و مسئولیت در برابر خویش و دیگریست . تا بدینوسیله فرهنگ و تجارب پدر و مادر سمبلیک و سنت اش را به یاور خویش و مشاور خویش تبدیل کند و خود به سان سوژه و در گفتمان متقابل و تمنای متقابل و پارادکس به معشوق و به جهاش، سرور جهانش باشد و عشق و جهان فانی و زمینی خویش را بسازد. به جای آنکه اینگونه اسیر خانه پدری و سنت، اسیر افسون نگاه معشوق از دست رفته و نگاه مادر خیالی نهفته در پشت این چشمها باشد و بقول صالحی هفت سال نشده هزارساله پیر شود. با طرح همین سوال راوی به من و تو و تاریخ تا به امروز ما تبدیل میشود که قرنها دچار سترونی و ایستایی است و یا بزبان فروید اخته شده است و ناتوان از خلاقیت و گذاربه جهانی نو و مدرن است. در واقع خود راوی نیز خودآگاه و ناخودآگاه می خواهد دقیقا به توصیف این تراژدی بپردازد که مانع رهایی کامل او و مانع دست یابی او به عشق و جهان فردیش و باعث اسارتش در این خانه پدری و سنت،در بند نگاه زن اثیری و اسارتش در بند مواد مخدر می شود. او گویی حالت آن کسی را دارد که در حال شرح تراژدی مرتب تکرارشونده خویش است. تراژدی بنیادین او چیست که او را محکوم به تکرار و محکوم به درگیری دائمی با مسائل و تصاویری مشابه و تکرارشونده می کند؟. راوی در معرفی خویش ،پس از آنکه به ما نشان می دهد که آنچه او توصیف می کند قبلا اتفاق افتاده است و آخر متن و اول متن اول یکیست و او اکنون تنها به شرح این تراژدی خویش برای <سایه> خویش می پردازد، به سراغ تبلورات معضلات عمیقش در افکار و اعمالش می رود و به ما میگوید که قلمدان نقاشی میکند و همیشه موضوعات نقاشی او یکیست.

<- ولی چیزی که غریب ،
چیزیکه باورنکردنی است نمی دانم چرا موضوع مجلس همهء نقاشیهای من
از ابتدا یک جور و یک شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می کشیدم
که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده،
چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش
را بحالت تعجب به لبش گذاشته بود. - روبروی او دختری با لباس سیاه
بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف میکرد- چون میان آنها یک جوی آب
فاصله داشت - آیا این مجلس را من سابقا دیده بوده ام، یا در خواب به من
الهام شده بود؟ نمی دانم، فقط می دانم که هر چه نقاشی می کردم همه اش
همین مجلس و همین موضوع بود، دستم بدون اراده این تصویر را می کشید
و غریب تر آنکه برای این نقش مشتری پیدا میشد و حتی بتوسط عمویم از
این جلد قلمدانها بهندوستان می فرستادم که می فروخت و پولش را برایم میفرستاد.ص 10>

این تصویر مداوم مانند خوابی که من یا شما مداوم ببینیم ، حکایت از آن میکند که بقول فروید در خواب و رویا و هنر ضمیر ناخوداگاه بشیوه تشبیه و مجاز خواهشهای جنسی/عشقی و امیال خشم و میل نفی پدر را ابراز می کند و در پی ارضای امیال خویش است. یا بقول یونگ و نیز گشتالت تراپی که کاملتر از فروید اینها را بررسی میکنند، این اعمال تکرارشونده بیانگر یک معضل درونی هستند که میخواهد خویش را بیان کند و بدنبال راه حل میگردد. در این معنا، تکرار مضمون مشابه نقاشی توسط راوی، بزبان گشتالت تراپی بیان معضلی روانی است که هنوز کامل حل نشده است و از اینرو ساختار و دایره زندگی نمیتواند بسته شود و بحران تبدیل به تجربه یا قدرت تازه نمیشود. حاصل این ناتوانی محکومیت به تکرار است، مانند ملت ما که حداقل صدوپنجاه سال در پی دستیابی به مدرنیت است و چون بدان دست نمی یابد، محکوم به تکرار صحنه درگیری میان سنت و مدرنیت در درون و برون خویش و در همه عرصهای فردی و اجتماعی و سیاسی است، تا آنگاه که به جهان نوی خویش دست یابد و دایره بسته شود و زمان نوسازی فرارسد و زمان زمینه سازی بحرانهای نو در یک بازی جاودانه عشق و قدرت و دگردیسی. انسان یا اجتماع در بحران درونی بدرون تنهایی خویش پناه میبرد، تا در دیالکتیک تنهایی به گفتمان باخویش بنشیند و در این دیالکتیک تنهایی به باور روانکاوی به جذب و تعالی بخشی امیال درونی خویش و بخشهای سرکوب شده زنانگی و مردانگی خویش بپردازد و اینگونه سرانجام با دست یابی به قدرت نوی خویش که ناشی از گفتمان و جذب امیال و تعالی بخشی آنها به تمناهای بالغانه عشق/جنسی و شور فردیت خویش است،می تواند از تنهایی بیرون آید و به سان یک فرد مستقل و توانا به عشق و گفتمان با دیگری و پارادکس عشق و رابطه و گفتمان متقابل تن دهد و جهان و عشق فردی خویش را بسازد و یا به عنوان اجتماع در بحران بکمک گفتمان و چالش مدرن،اسطوره زدایی و یافتن تلفیق خویش در میان خواستهای متضادش به وحدت در کثرتی نو و یا کثرت در وحدتی نو دست یابد. گفتمان راوی با خویش ، همان گفتمان راوی با سایه خویش است. سایه به عنوان< نماد ضمیر ناخوداگاه و بخشی از من خویش که پنهان مانده است. یونگ> می تواند مثبت یا منفی باشد، یاور یا بازدارنده باشد. سایه راوی نیز هم سایه مرگ است و هم خودآگاهی و قدرت پنهان او. از اینرو بایستی او در گفتمان با این سایه و یا سرنمادهای اسطوره ای فرهنگ خویش،سرنمادهای زنانه و مردانه،

تصاویر خیالی و رئال یا کابوس وار پدر و مادر درون خویش ، به گفتگو با هراسها و اشتیاقات درون ،به گفتگو با قدرتهای نابالغ درون خویش بپردازد و از یک طرف با اسطوره زدایی و از طرف دیگر با جذب و تعالی بخشی این سایه و سرنمادها در جهان سمبلیک و هویت فردی خویش،هم خویش را از نکات منفی این فرهنگ گذشته رها سازد و هم نکات قدرتمند این فرهنگ را نوزایی و نوسازی کند و در خویش جذب کند و خویش و جهانش را چندلایه،متفاوت و بارور سازد. برای دستیابی به هویت فردی خویش او راهی جز این چیرگی بر نکات منفی و مرگ آفرین <سایه> خویش،<زن اثیری،لکاته> خویش،تصویر مادر خیالی و پدر خیالی خویش و یا همان <پیرمرد خنزرپنزری،عمو،قبرکن> و یا <رقاص هندی،دایه،> و عبور از ساختار خیالی و شیفتگانه/متنفرانه کاهنانه/عارفانه از یکسو و از سوی دیگر حفظ و نوزایی مدرن و تفسیر مدرن و سمبلیک این فرهنگ و این ایماژها و این قدرتها ندارد. اینگونه او بایستی برای دستیابی به هویت مدرن خویش، هم اشتیاقات مدرن و پسامدرن خویش در جهان سمبلیک فردی و جمعیش تلفیق و جذب کند و هم ، به جذب عناصر سالم و قدرتمند فرهنگ خویش بپردازد و از طریق گفتمان و جذب و تعالی بخشی <سایه> و نیروهایش، خود را به یک کثرت در وحدت،به یک جسم خندان و چندلایه، به یک زن و مرد مدرن و چندلایه تبدیل کند. زیرا همانطور که روانکاوی نشان می دهد،هویت و فردیت در ابتدا یک هویت جنسیتی و در نهایت یک <من>جسمی و آری گویانه به جنسیت و جسم است. بنابراین ایرانی برای دست یابی به هویت مدرن و فردیت خویش راهی جز تبدیل شدن به زن و مرد مدرن و دستیابی هر چه بیشتر به <من>جسمی خویش و یا در معنایی بهتر و قویتر،دستیابی به جسم خندان و چندلایه خویش ندارد و این جسم خندان و حتی سوژه لکانی یا من فرویدی تنها بر بستر تلفیق اشتیاقات مدرن و پسامدرن ما با بخشهای سالم این سرنمادهای فرهنگی ریشه یافته در درون ما و برپایه بلوغ یافتن این اسطورههای درون و تبدیلشان به قدرتهای ما می تواند صورت گیرد،همانگونه که رنسانس جهان مدرن برپایه نوزایی فرهنگ یونانی و تلفیق آن با داده های علمی و فلسفی مدرن صورت می گیرد.از اینرو نیز انسان ایرانی بایستی بر پایه این آری گویی به زنانگی و مردانگی و خواستهای گیتیانه و زمینی خویش، بر پایه آری گویی به هویت فردی و جنسیتی خویش و به عشق و خرد زمینی خویش ،همه این سرنمادهای مادر خیالی،پدر خیالی، زن اثیری،لکاته و سایه را به شکل سمبلیک به قدرتهای نو خویش، به مادر و پدر سمبلیک در تفکر لکانی و یاور و مشاور درونی او به سان <فرامن و کمال مطلوب من> در معنای فرویدی تبدیل کند و یا شورهای جنسی،خشمگینانه و عشقی نهفته در تصاویر ناخودآگاه راوی،زن اثیری،لکاته و غیره را به شورهای مدرن و قدرتهای خرد و اعتراض مدرن زنانه و مردانه،به حالت جادویی و رمزآمیز خندان اروتیسم و عشق چندلایه تبدیل سازد و اینگونه هم از حاکمیت این اسطورهها بر خویش و از قدرت مخربشان بکاهد و هم آنها را به یاران و یاوران خویش تبدیل سازد. او همینکار را نیز بایستی با اشتیاقات مدرن و پسامدرن خویش بکند و بایستی جهان مدرن و پسامدرن را در جهان سمبلیک و فردی خویش تلفیق و جذب کند و اینگونه مدرنیت ایرانی و مفهوم <زن و مرد ایرانی چندلایه و متفاوت> را بیافریند و یا به باور من در بهترین حالت به <جسم خندان و چندلایه عاشق و عارف زمینی > و تفسیرهای مختلف و ممکن این حالت تبدیل شود. برای دستیابی به هویت فردی خویش،او راهی جز این گفتمان و تلفیق و جذب،اسطوره زدایی از یکسو و نوزایی و نوسازی سرنمادهای خویش ،جذب معانی پایه ای مدرنیت مانند فردگرایی،انسان محوری،گیتی گرایی از یکسو و از سوی دیگر تلفیق آن با عناصر سالم شده و قوی فرهنگ خویش ندارد. هر حرکت دیگر به معنای ماندن در حالت ادیپالی و سرکوب خویش و ناتوانی از عدم دستیابی به جهان فردی و عشق فردی خویش و یا در معنای لکانی به معنای گرفتاری و ماندن در حالت شیفتگانه/متنفرانه من نارسیستی و خیالی نابالغ است که حاصلش همان تکرار اسارت در نگاه پدرو مادر خیالی سنت و عشق مطلق عارفانه از یکسو و از سوی دیگر غرب شیفتگی/غرب ستیزی،سنت شیفتگی/سنت ستیزی و ناتوانی از جذب و پالایش مدرنیت و سنت در جهان سمبلیک و فردی خویش است. راوی بوف کور نیز بایستی از اینرو به گفتمان با درون خویش بپردازد و آنها را در خویش جذب و تعالی بخشد. کپی کردن مدرنیت بشکل تقی زادهها و بازگشت به خویشتن جلال آل احمدها هر دو محکوم به شکست بوده و است و فقط نماد گرفتاری در بند نگاه مادرو پدر خیالی و رابطه شیفتگانه و متنفرانه و نماد ناتوانی از تلفیق و جذب مدرنیت و سنت و دست یابی به هویت فردی و جنسیتی مدرن خویش است. به خاطر این ناتوانی نیز ما تاکنون هنوز اسیر این حالت شیفتگانه/متنفرانه و اسارت در بحران مدرنیت/سنت باقی مانده ایم. راوی بوف کور نیز بایستی برای رهایی از این تکرار مداوم نقاشی و تراژدی خویش از یکسو به درون تنهایی خویش رود وبا خویش به گفتگو نشیند و در این دیالکتیک تنهایی به جذب و تعالی بخشی شورهای درونی خویش بپردازد و از طرف دیگر با این قدرت به عشق در برون و به حقیقت فردی خویش تن دهد و با گذشتن از مفاهیم سنتی بحران زای مفهوم عشق و زنانگی و مردانگی، به تلفیق خویش و مدرنیت متفاوت خویش دست یابد و به جهان و عشق فردی خویش دست یابد. اکنون ما میدانیم راوی در بحران است و با خویش در گفتمانی درونی. اکنون بایستی راوی برای دستیابی به بلوغ و یافتن راهی نو و یا حداقل دیدن و بیان بحران وجودی خویش وارد بحران شود، وارد صحنه نمایش شود و مثل پسیکودراما بحران را بازی کند. زمان بیدار شدن اسطورهها و واقعیت شدن خیالها فرارسیده است، تا یا راوی با عبور ازآنها و تعالی بخشی آنها اسطوره زدایی کند و فردیتش را قوی سازد و دیگر اسیر امیالش و یا اسیر اخلاق سرکوب گر اشتیاقاتش نباشد، بلکه برعکس آنها را به سان قدرتها و اخلاق سبکبال خویش در خدمت زندگی بگیرد و واقعیت مدرن و نیز جادویی خویش را بسازد. یا ناتوان از بلوغ، اسیر سنت و اسطوره ، بدون تجربه کردن جوانی و زنانگی یا مردانگی خود، پیر و سنتی گردد و به پیرمرد و پیرزن خنزرپنزری تبدیل گردد. مشکلات درونی راوی نیز که تلاشش برای رهایی و بلوغ ، سرانجام مانند کل تلاشهای دو

قرن اخیر شکست می خورد،دقیقا از همین جا شروع میشود. او با سایه خویش به گفتگو برای جذب خواستهای او نمی نشیند، بلکه چون نبرد اصلی را که بعدا بدان می پردازیم باخته است، اکنون این در خویش رفتن بیشتر به معنای تن دادن به حس مرگ و باخت و اسارت بیشتر در نگاه منفی سایه و نکات منفی هویت جمعی خویش که اصلش بر پایه خیر و شر و هراس از جسم و زنانگی و مردانگی نهفته است، صورت می گیرد. از اینرو بجای گفتگو با سایه و میل جذب قدرتهای او و رشد فردیت خویش از این طریق،تنها به توصیف برای او می پردازد،مانند بیماری بر بستر مرگ که آخرین وصیتهایش را می کند.اینگونه سایه بیشتر تبلور مرگ و اسارت در فرهنگ <مرگ پرستی و درد پرستی> است، تا توانایی جذب قدرتهای او در خدمت زندگی. اینجا توصیف وصیت نامه و داستان شکست سهراب در برابر رستم،مدرنیت در برابر سنت، قربانی شدن زنانگی و مردانگی در برابر نگاه خشمگین و پر از سرزنش پدر و مادر خیالی و یا در برابر عشق مطلق مادرانه است. اما راوی ما حکایت گر تراژدی عمومی نمی بود،اگر که هم زمان در این بستر مرگ نیز بازهم به بیان علل نهایی تراژدی نمی پرداخت و اصل ماجرا را و علل شکستش را بر ما روشن نمی کرد. اینگونه او در این لحظه مرگ و فروپاشی درونی،با بیان صادقانه بحرانش و روان پریشی اش،امکانی برای رهایی نسل و خوانندگان بعدی می آفریند. راوی ما را با شکست زمان و مکان بدرون اصل ماجرا می برد و هم زمان با چرخشهای مداوم توصیفی نشان می دهد که هر شروعی در جای دیگر خود ادامه موضوعی دگرست و اینگونه در توصیفش هر علتی به معلول دیگری در یک چرخش دایره وار و بیماروار تبدیل میشود. اکنون آنچه که او نقاشی میکند و ذهن و جان او را بخود مشغول کرده است، در برابرش زنده میشود و او آن خیال را در واقعیت میبیند.

راوی برای عمویش که اتفاقی بدیدنش آمده است(با آنکه صحفه ای قبل او را وسیله فروش نقاشیهاش در هند می خواند) و قیافه اش مثل پیرمرد در نقاشی است و به راوی نیز شبیه است و ناگاه به سراغش امده است و برادر دوقلوی پدرش و نیز رقیب عشقی پدرش میباشد (که ما در بخش دوم بدان پی می بریم و یا شاید خود پدرش باشد. لحظه ای مکث کنید و از این چند معنایی و چند واقعیتی هنر هدایت لذت ببرید)، میخواهد برای پذیرایی شرابی را که به یادگار دارد (که بعدا پی می بریم؛ تنها یادگار مادر است و سمی و کشنده است) از بالای رف پایین بیاورد که ناگهان از سوراخ دیواری به بیرون نگاه میکند و همان صحنه نقاشی را در اینجا زنده دربرابر خویش میبیند؛ دیواری که قبلا سوراخ نبوده و مثل پرت شدن آلیس به سرزمین عجایب و ورود به جهان درونی ممنوعه خویش میماند، و خود نمادی از نگاه به گذشته ای دور یا نزدیک و یا نقدی با فاصله بر تاریخ فردی و جمعی خویش است و نشان میدهد که هدایت بخش اول را به احتمال زیاد در اروپا نوشته است . اکنون بحران بیدار میشود وزمان تصمیم گیری و انتخاب است و هدایت با هنر بزرگ خویش هر لحظه این دوران بحران و انتخاب را به جهانی چند معنایی تبدیل میکند که میتوان برای هر صحفه اش در عین دیدن خط سرخ و محوری نوشته، نقدی چند معنایی نوشت. اما ما مجبوریم به اصل مطلب اکتفا کنیم:

:

< دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوزکرده زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان_ نه یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبود باو تعارف میکرد. در حالیکه پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را میجوید.ص 12>

صحنه نمایش حکایت از یک دیدار میان دو جنس میکند، چه ایندو پدر و مادر، یا زن و مرد باشند. اما از یاد نبرید که راوی دارد از سوراخی (مانند آنگاه که کودک از سوراخ کلید به اطاق خواب پدرو مادر نگاه میکند و بیانگر عشق و مثلث ادیپالی کودکانه و درگیری در اولین عشق بخاطر ممنوعیتهای سنتی و سنتهای خانوادگی است) به این جریان نگاه میکند و او زاویه سوم این مثلث ارتباطی است. همانطور که عمویش در پشت سرش ضلع سومی از این مثلث ادیپالیست. سرو حکایت از سرو مهری،سرو زردشت و و اسطوره ایرانی میکند و نیز بقول دکتر صنتعی حکایت از نرّگی و یا قدرت مردانه در معنای روانکاوی می کند(6). گل نیلوفر که در فرهنگ ما سمبل عشق است و نیز پیوندی با آناهیتا الهه زن آبها دارد و سمبل مهریست و در دست داریوش بزرگ نیز دیده میشود، در اینجا کبود میشود که سمبل عشق پیچیده و حتی مسموم، یا ممنوعه و احساسات متناقص و دوسودایی میباشد. در نقاشی بر قلمدان نیلوفر کبود نیست. پیرمرد قوزکرده در زیر سایه سرو نماد آزادگی،مردانگی حکایت از مردانگی خردشده و پیرشده،حکایت از نگاه هدایت به <پدر> و دیدن درست نقش <پدر> در جامعه ایرانیست که با اینکه نقش اول و اساسی را به سان حامل و بیانگر و فرد ممتاز جهان سنتی و حامل اخلاق سرکوب گر جسم انجام میدهد،اما بهای این کار را با قوزی شدن،خمیده شدن،زشت شدن جسمی و خواجگی و یا گرفتاری در امیال سرکوب شده جنسی می پردازد. بی دلیل نیست که قوزی بودن را در ایران با حالات اهریمنی و یا حتی با <استمناء زیاد> پیوند می دهند. <پدر ایرانی> بهای قدرت پدر بودن را با کشتن مردانگی و شورهای مردانه خویش و از دست دادن هویت فردی و جنسیتی خویش می پردازد. همانطور که در بحث اروتیسم پسامدرن مطرح کرده ام،مرد ایرانی و زن ایرانی هر کدام صاحب سه حالت عمده هستند که ناشی از این دیسکورس سنتی است و مرتب یکدیگر را به شکل دیفرانس دریدایی بازتولید می کنند. مرد ایرانی با سرکوب مردانگی و هویت مردانه و چندلایه اش مرتب به سه شکل <پدر>،<قهرمان> و <شاعر و عارف عاشق عشق مطلق و زن اثیری> ظاهر میشود و این حالات می توانند براحتی به یکدیگر تبدیل شوند و زن ایرانی به سه شکل < مادر و عشق مطلق و نافی جسمانیت مادرانه>،< زن اثیری سمبل فرشته بودن و زیبایی و حاکم بر عرصه عشق و اشتیاق پنهان مرد

ایرانی> و در انتها <به سان زنانیت سرکوب شده و خشمگین لکاته> بروز می کند و این حالات نیز همانطور که در بوف کور اتفاق می افتد،می توانند مرتب به هم تبدیل شوند. هر دو حالتهای زنانه و مردانه سنتی و این نقشهای سنتی در یک بازی متقابل و بناچار یکدیگر را و بازی جاودانه اخلاق/گناه، خیر و شر،ظالم و مظلوم را بازتولید می کند که بازی محوری این جهان سنتی و گرفتار در ژوئیسانس نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه است. همه حالات دیگر مانند دایه و یا نامادری خطرناک،مرد قاتل و سرکوب گر زن و غیره به شکل حالتهای دیگر این سه حالت اصلی بروز می کنند و تکمیل کننده آن هستند. در هر حال شکل اصلی رابطه اینجا به شکل حالت خیالی و یا رئال و کابوس وار مادرانه/پدرانه، رمانتیک/شهوانی است و اینگونه نیز جسم دوپاره میشود و عشق افلاطونی و تن شهوانی کثیف و گاو نفس خطرناک ،میل به یگانگی روحی در عشق و عرفان و نفی جسم توسط سرکوب خشمگین شده و بیمار و نفی فردیت مخالف یگانگی زاییده میشود. انگشت سبابه جویدن پیرمرد حکایت از لمس عشق و اشتیاق و احساس ممنوعه و مخالف سنت به دختر مقابل از یکسو و میل به آغوش گرفتن و حتی حالات آنال/سادیستی و یا اشتیاقات سکسی هاردکور و غیره می کند و هم همزمان میل پوشاندن این این احساسات و سرکوب این احساسات را و جویدن و خردکردن این احساسات و امیال ممنوعه را برملا می سازد. هدایت چنان در ترسیم این صحنه به یک خلاقیت هنری و روانکاوانه دست زده است که همین تصویر را میتوان بدقت و از چند چشم انداز مختلف باز و بررسی کرد و به نکات نوینی دست یافت. (به دوستان علاقه مند، خواندن تفاسیر روانکاوانه دکتر صنتعی در باب این تصویر و نمادهایش را در کتاب نامبرده <بوف کور،تاریخ فرهنگی و اسطوره کشی> توصیه می کنم). موضوع اما این است که بهترین تعبیر و تفسیر این حالات و جزییات، تنها بر بستر دیدن کل صحنه و حالت ادیپالی صحنه و بر بستر درک دقیق دیسکورس سنتی امکان پذیر است،زیرا هر جزء این صحنه در یک پیوند درونی با بقیه صحنه در این دیسکورس سنتی دارد.موضوع این صحنه یک رابطه عشقی و عاطفی دو طرفه بر بستر سنت و دیسکورس جامعه از یکسو و از طرف دیگر یک صحنه ادیپالی و عشق ممنوعه است که ضلع سومش راویست و یا فرد غایب در نگاه زن اثیری و نیز عموی راوی که در پشت سر راوی قرار دارد. موضوع درهم آمیختگی این عشقها و بحران عشقی ناشی از این درهم آمیختگی است. دختر که زیباست و در عنفوان جوانیش قرار دارد ، در حال تعارف کردن گل نیلوفری به پیرمرد قوزی و بیان عشق و علاقه ایست که هم معنای عشق دختر به پدر و هم زن به مرد را دارد و اینگونه دچار حالت ادیپالی و دوسودایی است. در حالت رشد سالم، این دو عشق از یکدیگر در مسیر گذار مثبت ادیپالی و با قبول محرومیت از یگانگی نارسیستی با پدر و یا مادر و قبول قانون جنسی جدا میشوند و کودک به هویت جنسی و جنسیتی فردیش دست می یابد و در دوران بلوغ این جدایی و تفکیی کاملتر میشود و شخصی به عشق و حقیقت فردی خویش بر پایه این هم هویتی با اولیاء و در عین حال با تن دادن به تفاوت و راه خویش دست می یابد و عشقی متفاوت بر بستر تجربه عشق مثبت اولیه می آفریند.با این بلوغ فردی و گذار سالم نارسیستی و ادیپی، عشق نارسیستی به پدر و یا عشق پسر به مادر به سان بخشی از هویت و اعتماد بنفس و توانایی عشق ورزیدن، بشکل <تصویر درونی پدر و مادر> و یک <خود بزرگ> سالم رشد می کند و به فرد توانایی عشق به خویشتن و عشق به دیگری بر بستر این عشق اولیه می دهد و عشق نارسیستی به مادرو پدر به تجربه و بستر عشقی تبدیل میشود که اکنون به دنبال عشق جوانی می گردد و یا در حالت رشد <من>درون و فردیت ، با قبول ناممکنی این عشق نارسیستی و کودکانه، میان این دو عشق فاصله می افتد و دختر و پسر عشق اولیه را رها می کنند و محرومیت را می پذیرند و با همخوانی خویش با رقیب و دستیابی به فردیت جنسی و جنسیتی خویش، همزمان این احساس اولیه بشکل هم هویت خوانی با پدر و یا مادر در درون <فرامن کودک> و یا بشکل ایده الهای او و <کمال مطلوب من> او جذب می شود و تعالی می یابد. با این تجربه و توان، آنگاه فرد بدنبال عشق فردی خویش و جهان فردی خویش می گردد. در حالت گذار منفی و نابالغانه، اما این دو عشق و نیز سه بخش <فرامن>،<من> و <آن> در یکدیگر مخلوط و درهم گره خورده باقی می مانند و فردیت رشد نمی کند و نمی تواند به قدرت اصلی روان تبدیل شود و یک <خود> سالم نارسیستی رشد نمی کند و شخص دچار حالات خودبزرگ بینی از یکسو و از سوی دیگر حس چندپارگی مداوم و پوچی می شود و شخصیت اش تکه تکه می گردد. چنین انسانهایی با این حالات درهم آمیختگی عشقی و احساسی، هر حالت عشقی و احساسیشان بشکل حالات دو سودایی عشق/نفرت،هراس/خشم،مسحوری/تنفر صورت می گیرد و اسیر این حالات دوگانه، خویش و عشق و سعادتشان را داغان می کنند. در حالت تعارف گل نیلوفر دختر یا فرشته به پیرمرد همین گره خوردگی دو عشق و عدم جداییش در هر دو وجود دارد. هم پدر و هم دختر در عین حال معشوق و عاشق هستند و در عین حال نفر سوم و رقیبی نیز هست که همان راوی و در پشت او عموی او یا رقیب پدر قرار دارد که بعدا پی میبریم،همزاد و دوقلو با پدرش است و بخاطر مادرش با یکدیگر در جنگ بوده اند. دختر نیز همزمان تصوری از مادر راویست که در بقیه تصویر مشخص میشود و چشمان ترکمنی اش از مادر راوی به یادگار است. اینگونه راوی نیز در عشق اش به دختر یا فرشته در عین حال به مادرش عشق می ورزد و نمی تواند این دو عشق را از یکدیگر جدا سازد و احساساتش دو سودایی است. بی دلیل نیست که می گوییم،بهشت زیر پای مادران است. حالت تعارف دختر به پیرمرد از طرف دیگر، جدا از سمبلهای عشق و مهر ایرانی، دارای معنا و مفهوم اسطوره آفرینش قرآن و مسیحیت نیز هست و گویی دختر به پیرمرد گندم و یا سیب سرخ اعطا می کند. این تصویر حکایت از ادامه این عشق ادیپالی و حالت شیفتگانه/متنفرانه در فرهنگ اسلامی/ ایرانی و تشدید این حالت می کند. همین چندلایگی و چندسودایی یک تصویر،خود اوج درهم آمیختگی عشق و سوداهای وجودی ما و ناتوانی ما از گذار از این گره خوردگیهای درونی و دست یابی به تفکیک حوزههای درونی وبرونی و دست یابی به عشق مدرن و فردیت

مدرن است. تعارف گل نیلوفر چون بیان عشق است و کبودی آن نماد چند لایگی و چند سودایی این عشق و نماد جوانب ممنوعه و خطرناک و نابالغانه آن. اینکه زن ایرانی بطور عمده اسیر نگاه و عشق پدر است و در مرد بدنبال پدری و امنیتی می جوید و نمی تواند بر پایه عشق اولیه به پدر و مادر و با گذار از این عشق به عشق جنسیتی خویش و هویت فردی خویش دست یابد، در این تصویر بخوبی نمایان است،همانگونه که مرد ایرانی بطور عمده اسیر حالت دوسودایی مادر/دختر است و از یکسو در زن بدنبال مادر می جوید و از آنرو که عشق زنانه و زمینی در برابر این عشق خیالی مادرانه محکوم به شکست است،از اینرو نیز عشقهای ایرانی حالتی تراژیک و با تقدس درد و حالات سادومازوخیستی دارند. از طرف دیگر مرد ایرانی در این حالت عشق به دختر بدنبال جهان عشق جادویی و پاک و جسم جادویی شده و رویایی شده می گردد که نمونه اش را هدایت اینجا به سان عشق راوی به زن اثیری و یا در کتاب داش آکل به سان عشق ادیپالی داش آکل به مرجان نشان می دهد. یعنی زن اثیری هم یک جسم رویایی شده و هم یک تصویر از مادر است و هر مرد ایرانی از داش آکل تا راوی و حتی شاعر بزرگمان احمد شاملوی در شعر <آیدا> بدنبال این زن اثیری/مادر،این دختر/مادر است و از زن و چندلایگی زنانه هراس دارد،همانطور که از مردانگی چندلایه خویش هراس دارد و یا مثل شاملوی عزیز و بزرگ در <کاشفان فروتن شوکران> و یکایک ما در لحظه ای به قهرمان خلق تبدیل میشود و ناخودآگاه بدنبال نجات مادر خیالی از چنگ پدر خیالی و زجر اوست ، و لحظه ای دیگر در پی این یگانه شدن با افسون نگاه این دختر/مادر و بشیوه رمانتیک و شرمگینانه دست یابی به جسم و اروتیسم خویش و برای دست یابی به لذت و خوشی دردآور نارسیستی خویش ،چون راوی و داش آکل عاشق زن اثیری و مرجان می شود و بخاط ناتوانیشان به عبور از این حالات ادیپالی و بخاطر ناتوانیشان از رهایی از این لذت نارسیستی و افسون گرانه،خویش و معشوق را در پای عشق دوسویه و گرفتارشان و سنتشان قربانی می کنند. در انتها یا بخاطر اسارتشان در نگاه معشوق و مادر خیالی و بخاطر ناتوانیشان در گذار از اخلاق و سنت پدر خیالی می میرند، یا برای دست یابی خیالی به این چشمان و چشیدن پستان مادر و لمس تنبیه پدر به اعتیاد پناه می برند و یا لحظه ای دیگر می خواهند قهرمانه چون رضا قهرمان فیلم گوزنها بر گناه خویش چیره شوند،بجای آنکه بدون حس گناه به راز تراژیک زندگی خویش پی ببرند و با تن دادن به فردیت جنسیتی و با تن دادن به جسم و عشق و خرد زمینی خویش و با چیرگی بر فیگورهای <قهرمان>، شاعر و عارف و تبدیل کردن و تعالی آنها به ضدقهرمان خندان و شرور و لذت پرست، به شاعر خندان و عارف زمینی شرور، به جهان و عشق زمینی خویش دست یابند. همینگونه نیز زنان به سان مادرها،مرجانها و لکاته ها اسیر حالات خویش و اسیر این لذت شیفتگانه/متنفرانه می مانند و از مادر به مرجان و از مرجان به لکاته و از لکاته به مادر تبدیل می شوند،بجای آنکه با تن دادن به فردیت زنانه خویش و با جذب سمبلیک قدرتهای مادر،مرجان و لکاته ، بر بستر زنانگی خندانشان به شور مادرانه شان و حالت زمینی/جادویی مرجان درونشان و اعتراض مدرن و رها شده از خشم کور لکاته شان تن دهند و چندلایه و پرشور شوند. این میل یکی شدن با افسون نگاه معشوق و مادر و پدر خیالی و این سرکوب خشمگین هر تلاش برای رهایی توسط نگاه سرزنش گر مادر خیالی و بمباران احساسات گناه توسط پدر خیالی باعث شده است که هر تلاش برای رهایی به شکست بیانجامد و آنکه از پس از دشمنان درونی بر می آید،بدست تبلور بیرونی این دشمنان در قالب نمایندگان سنت،اخلاق و عرفان مادری به صلابه کشیده می شود و سرکوب می شود.

حال پی میبریم که اساس این بحران تراژیک فردی و جمعی، یک بحران عشقی/ جنسیست . عشق اما پدیده ای چند لایه ای میباشد. ما آنگاه که عاشق کسی میشویم، در انتخاب عشق و معشوقمان تمامی فرهنگ عشق جامعه و خانواده خویش و معضلات فرهنگ و تاریخ خویش با عشق را، دوباره تجربه میکنیم و باید یا راهی جدید بجوییم تا به عشق فردی خویش دست یابیم و یا آنکه عشق ما همان عشق سنتی میشود.(به اینخاطر هم معمولا اتسان در عشق اولیه معشوقانی شبیه یا کاملا متضاد پدر و مادر خویش را انتخاب میکنند). میان عشق فردی و فردیت نیز پیوندی درونی و عمیق وجود دارد. دستیابی به عشق و حقیقت فردی با گذار از عشق پدر و مادر خویش، در عین حفظ ان عشقها به عنوان بخشی از هویت درون و قدرتهای درون، در پیوند با گذشته ونه بشکل حاکمیت گذشته بر حال صورت میگیرد. در هر بحران عشقی و فردی، ما با این نکات عمیق فرهنگی خویش روبرو میشویم و اگر تحول کامل صورت نگرفته باشد،محکوم به بازگشت و دیدار دوباره اسطورهها و هویت خویش،برای تعالی بخشی این اسطورهها و اسطوره زدایی و ساختن یک هویت مدرن و نو از طریق بدست گرفتن مثبت این اسطورهها و قدرتها، در اختیارگرفتن هویت گذشته خویش به سان قدرت خویش و در خدمت خویش هستیم .این نکته بویژه در بحث بوف کور از این جهت مهم است که م.فرزانه به نقل از هدایت نقل می کند که زن اثیری در واقع یادگاری از عشق ناکام او به یک زن فرانسوی بوده است که احتمالا این عشق ناکام در اولین خودکشی هدایت در پاریس نقشی محوری بازی می کند. همین تذکر هدایت و نیز تجارب مشترک عشقی یکایک ما ایرانیان خارج از کشور و یا داخل کشور نشان می دهد که چگونه او و یکایک ما در حین عشق و یا جستجوی هویت فردی با این فرهنگ و گذشته درگیریم و نه می توانیم آن را بدور اندازیم و یا بدون پاکسازی آن از آن استفاده کنیم. مفاهیم عشق،مرد،زن، گیتی گرایی در بطن و روان یکایک ما و فرهنگ ما نقش بسته است و آنکه می خواهد برای مثال بحران مفهوم عشق ایرانی را که مشکلش در جستجوی وحدت مطلق نارسیستی عارفانه و نفی فردیت است، در رابطه عشقی خویش حل کند و به یک عشق مدرن دست یابد،راهی جز این ندارد که با حفظ بخش سالم این میل یگانگی نارسیستی و تبدیل آن به نارسیسم بالغ،آن را بر بستر عشق زمینی خویش با فردیت و قبول فردیت پیوند زند و اینگونه هم در فرهنگ خویش نوسازی کند و هم از خطای عشق مدرن و کمبود دیالوگ و

کسالت احساسی عشق مدرن بگذرد وگرنه محکوم به حالت شترمرغی و چندپارگی احساسیست.همین کار را او نیز بناچار در ایجاد مفاهیم مدرن ایرانی <زن و مرد> و یا <گیتی گرایی> بایستی بکند.به اینخاطر نیز کلمات <دو ماه و چندروز و یا دو قران و یک عباسی> که هدایت درباره هنگام دیدارش با زن اثیری می آورد،هم تبلور خاطره آگاهانه او از زمان گذشته عشق ناکامش هست،همانطور که خود می گوید، و هم تبلور ناخودآگاه سرنماد جمعی و نگاهش به تاریخ دو هزار و چندصد ساله پادشاهی کشورش و درگیری او با این تاریخ است که در عین حال دوستش دارد و هم می خواهد اسطوره زداییش کند و هم می داند که بایستی نکات مهم او را نوزایی و بازآفرینی کند و اینگونه به ترجمه <پروین دختر ساسان> و یا جمع آوری اشعار خیام دست می زند. مشکل هدایت و بوف کور او این است که تراژدی را می بیند و حتی راه را نیز تا اندازه ای نشان می دهد،اما نه راویش و نه خودش در نهایت نمی تواند از این بن بست درونی رهایی یابد و او صادقانه به مرگ راوی خویش دچار میشود، بدون آنکه پیرمرد خنزرپنزری شود.

اکنون میدانیم اینجا موضوع، عشق چند لایه ای اسطوره ای، پدر و مادری، زن و مردی و معضلات این عشق ادیپالی و حالات دوسودایی و یا چندسودایی آنها می باشد. برای درک دقیق تراژدی بایستی این حالات دوسودایی و کل بازی بیمارگونه باز و بیان شود و هدایت این کار را می کند. او ما را بدرون معضل پایه ای و اساسی فرهنگ و تاریخمان و روانمان می برد،معضلی که ما را و تاریخمان را کور و چون بوف کوری محکوم به تکرار تراژدی کرده و می کند. راوی به توصیف صحنه ادامه می دهد:

< دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی بنظر می آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمی شد. نگاه می کرد، بی آنکه نگاه کرده باشد؛ لبخند مدهوشانه و بی اراده ای کنار لبش خشک شده بود، مثل اینکه بفکر شخص غایبی بوده باشد ـ از آنجا بود که چشمهای مهیب افسونگر، چشمهایی که مثل این بود که بانسان سرزنش تلخی می زند، چشمهای مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده دهندهء او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گویهای براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد ـ این آینهء جذاب همهء هستی مرا تا آنجاییکه فکر بشر عاجز است بخودش می کشید ـ چشمهای مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراء طبیعی و مست کننده داشت، در عین حال میترسانید و جذب می کرد، مثل اینکه با چشمهایش مناظر ترسناک و ماوراء طبیعی دیده بود که هر کسی نمی توانست ببیند؛ گونه های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، لبهای گوشتالوی نیمه باز، لبهاییکه مثل این بود تازه از یک بوسهء گرم طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود. موهای ژولیدهء سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن روی شقیقه اش چسبیده بود ـ لطافت اعضا و بی اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می کرد، فقط یک دختر .رقاص بتکدهء هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد حالت افسرده و شادی غم انگیزش همه ء اینها نشان میداد که او مانند مردمان معمولی نیست، اصلا خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یک منظرهء رویای افیونی به من جلوه کرد. او همان حرارت عشقی مهر گیاه را در من تولید کرد. اندام نازک و کشیده با خط متناسبی که از شانه، بازو ، پستانها ، سینه، کپل و ساق پاهایش پایین می رفت مثل این بود که تن او را از آغوش جفتش بیرون کشیده باشند ـ مثل مادهء مهر گیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند.ص14/13>

راوی عاشق این زن است. اینگونه تصویر نسبتا کامل میشود و ما صاحب دو مرد و یک زن و یک رابطه عشقی سه گانه و معضلات آن هستیم، اما این حالت دارای چندلایه است که در طی مسیر نوشته،لایه های مختلف این تصویر گشوده و باز میشود و گویی همه بنوعی تکرار این تصویرند،همانطور که کل نوشته تکرار دائمی یک تراژدی مکرر است. نگاه زن متوجه شخص سومیست. این شخص سوم هم روایست که همبازی او در کنار نهرسورانی بوده است و عشق جوانی اوست، و هم متوجه عموی راوی است که پشت راوی قرار دارد ،زیرا زن اثیری در عین حال مادر اوست که رقاص معبد هندیست و درگیر عشق میان دو برادر بوده است. از طرف دیگر نیز برای راوی این زن اثیری و فرشته،هم همان همبازی دوران کودکی و عشق نوجوانی یا جوانیست و هم مادری که می طلبدش و نیز از او هراس

دارد و یا از دستش عصبانیست،زیرا او را ندیده است. این حالات چندسودایی عشق/نفرت،مسحوری/هراس یا تنفر بخوبی نشان می دهد که این عشق چنان درگیر حالات ادیپالی و ماقبل ادیپالیست که نمی تواند، دختر را از مادر و عشق جوانی را از عشق به مادر جدا کند و بدینخاطر عشقش بیمار و بحران ساز است،همانطور که عشق دختر بیمار و بحران زا و عشق مادر،عشق پدر و عشق عمو بحران زا و بیمار و گرفتار است. در نهایت همه آنها اسیر حالت شیفتگانه/متنفرانه لذت نارسیستی عرصه خیالی هستند. اینگونه عشقشان نیز دچار این حالت نارسیستی خیالی است و قادر نیست به عشق سمبلیک و یا در بهترین حالت به عشق خندان عاشقان زمینی تبدیل شود که بر پایه فردیت جنسیتی و سوژه چندلایه خویش به عشق و یار چندلایه و چندحالتی خویش تن می دهند و میتوانند معشوقشان را با حالتهای مختلف مسحورانه،خردمندانه، متفاوت قبول کنند و تنها اسیر و نیازمند حالت مسحورانه/متنفرانه نیستند و تنها در دیگری در پی دختر/مادر یا پدر/پسر نیستند و قبل از هرچیز در دیگری، زن و یا مرد بالغ چندلایه را می جویند که بنا به شرایط می تواند به حالت دخترانه یا پسرانه، یا به حالت پدرانه و مادرانه و یا به مسحوری و شرارت خندان خویش تن دهد و عشق اش را از جهات مختلف بچشد و بسنجد. اما بازیگران این بازی سنتی و نارسیستی اسیر این حالت شیفتگی /متنفرانه هستند و بنا به ضرورت این حالت و ژوئیسانس نارسیستی و نابالغانه این حالت،یا می خواهند دیگری را و عشقشان را ببلعند و یا بلعیده شوند و با او یکی گردند. از اینرو نیز اسیر <چشم و نگاه> دیگری،چه چشم و نگاه معشوق و یا <دیگری بزرگ> در معنای لکانی یعنی پدر و مادر خیالی هستند. راوی در بیان حالت چشمان زن اثیری،به این مسحوری اشاره می کند و حالت دیگر این چشمها تنفر یا اینجا سرزنش است. <چشم> بطور عمده دارای این دو حالت مسحوری و تنفر یا سرزنش است و نمی تواند تنوع حالات را بیان کند. اینگونه انسان نارسیستی یا <من>نارسیستی اسیر این حالت و رابطه شیفتگانه /متنفرانه اسیر چشم و نگاه دیگریست و نمی تواند به <چهره> چندحالتی دیگری و ارتباط چندلایه جهان سمبلیک و تثلیثی با دیگری دست یابد.ارتباطی که مرتب قابل تحول است. جهان و فرهنگ ما و یکایک ما بطور عمده اسیر افسون این چشم <دیگریست>،خواه این دیگری معشوق، تصویر خیالی پدر سنت و مادر عارفانه و یا تصویر بزرگ شده و یا داغان شده خویش، خواه این <دیگری> بیماری و اعتیاد و یا وسوسه های جنسی و اروتیکی باشد. در هر حال شکل عمده رابطه ایرانی با خویش و با دیگری در این شکل نارسیستی نابالغانه شیفتگانه/متنفرانه ثنوی و در ناتوانیش در دست یابی به رابطه تثلیثی چندلایه و سمبلیک و عبور از این حالت شیفتگی و تنفر است. اینگونه ایرانی بطور عمده، چه در عشق و یا در سیاست، در حال بلعیدن معشوق و مدرنیت و اندیشه است و یا می خواهد توسط دیگری بلعیده شود و به سرباز جان باخته و قهرمان اندیشه و آرمان و معشوق تبدیل شود و در مقابل به رقیبش و مخالفش خشم و نفرت می ورزد و خواهان مرگ دگراندیش است. فقط به وسعت و گستردگی حالات خیر و شری، اهورامزدا/اهریمنی و جنگ این دو در جنگهای عشق،خانوادگی و سیاسی توجه کنید و اینکه چگونه به جای چالش مدرن و گفتمان و دیدن نکات ضعف و قدرت یکدیگر و دست یابی به تلفیق در حین درگیری احساسی و اخلاقی و یا سیاسی، با انواع و اشکال شیوههای مختلف خیالی و کابوس وار سعی در ترور فیزیکی و شخصیتی مخالف و دگراندیش می کنیم و چگونه ناگهان آنکه دیروز عاشق و شیدایش بودیم، امروز به محور نفرت و خشممان تبدیل میشود و شروع به بت شکنی ،معشوق شکنی و پدرکشی یا مادرکشی خیالی و خشمگینانه می کنیم. اما این بت شکنی چون برپایه حالت شیفتگانه/متنفرانه صورت می گیرد،پس با کشتن بتی، سریع بتی نو می آفریند و با بزیر کشیدن مجسمه شاهی، عکس رهبر بعدیش را به ماه می برد و می پرستد. زیرا او اسیر این لذت ژوئیسانسی شیفتگانه/متنفرانه و این خوشی دردآور افسون محو شدن در افسون و سحر چشمان دیگریست. فقط توجه کنید که چقدر کلماتی مانند چشم زخم،شورچشم و غیره در زبان فارسی وجود دارد. بقول لکان برعکس اصطلاح <خوش چشم> وجود ندارد (7). در فرهنگ ما و در کتاب بوف کور نقش <چشم و نگاه> و طلسم شدن در نگاه دیگری آنچنان رایج و قویست که خود این موضوع دلیل مهمی از وجود حاکمیت رابطه نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بر امور مهم زندگی روانی انسان ایرانیست. در تمامی بوف کور ما شاهد اسارت در این <چشمها و نگاه> دیگری هستیم. از اینرو نیز <چهره> دیگری و جزییات جهان اطراف و حالات متنوع این چهره و هویتهای متنوع خویش و دیگری و جزییات متفاوت محیط اطراف دیده نمیشود و توصیف نمی شود چهره دارای تفاوت و تنوع حالات است و از همه مهمتر مسحوری و افسون و سرزنش چشمها را این لبخند در چهره است که می شکند این لبخند و طنز است که بر حالت شیفتگانه/متنفرانه و طلسم چشمهای و افسون حالت نارسیستی و خیالی درون چشمها چیره می شود و طلسم را می شکند. این دیدن تنوع حالات و چندلایگی معشوق با تمام خوبی و بدیهاش، با خنده و خشمش، با ترس و دلهره اش، با چین چروک در چهره و یا دماغ کوتاه و بزرگش، با لبهای قلوه ای و یا ظریف و با حالتهای مختلف چهره اش و در نهایت تنش از افسردگی تا شادی و خنده|، از اعجاز گفتمان تا سکوت سرشار از گفته ها و تمناهاست که افسون چشمها را می شکند و دو شخص را وارد ارتباط پارادکس و تمنای متقابل پارادکس و چالش با یکدیگر می کنند. اینگونه نیز بازیگران بوف کور و در کل یکایک ما بطور عمده ناتوان از دیدن چهره دیگری و چهره خود و تنوع حالات و خصوصیاتمان و تنوع و فردیت دیگری هستیم. بدینخاطر نیز اینقدر در فرهنگ ما از فردیت و از جسم که ذاتش در این تنوع حالات است،هراس وجود دارد و دقیقا چون این بازیگران سنتی عرصه عشق و سیاست قادر به لبخند و طنز و دیالوگ و ارتباط متقابل و پارادکس و قادر به چالش پارادکس و نقد مدرن و یا در بهترین حالت نقد پرشور ما جسم گرایان را با قلبی گرم و مغزی سرد و از چشم اندازهای مختلف و با دیدن نکات و تنوع حالات دیگری نیستند، از آنرو نیز بازی عشق و سیاست ایرانی بطور عمده به حالت شیفتگانه/متنفرانه و پرستش آرمان خویش و نفی دگراندیش و جدل اهورایی/اهریمنی،بشکل مداوم کشتن اسفندیار

به دست رستم صورت می گیرد. قتلی که در نهایت به مرگ رستم را نیز منتهی می شود، زیرا رستم و اسفندیار به سان تبلور دو نگاه و جهان و اندیشه مذهبی،تنها با قبول یکدیگر و در چالش و رقابت سالم با یکدیگر می توانند رشد و تعالی یابند و مرگ یکی مرگ دیگریست. اینگونه نیز رستم می داند که با مرگ اسفندیار مرگ خویش را نیز جلو انداخته است و بدست نابرادری و رقیبی دیگر در این بازی خیالی و در برابر چشم مادر خیالی و آرمان خیالی، در چاه نماد این مادر خیالی کشته می شود. به خاطر این اسارت در چشمان دیگریست که در بوف کور هیچکس لبخند نمی زند و طنز نمی گوید و تنها خنده، خنده خشک پیرمرد است که بقول معروف از صدگریه غم انگیزتر است،زیرا حکایت از کشتن خویش می کند و یا زهرخند است. زهرخند جامعه و فرهنگی اسیر اختگی مداوم خویش. این زهرخند انسان اخته شده و سرکوب شده است. و دقیقا به خاطر گذار ما از این اسارت در این چشمان دیگریست که ما بقول نیچه با خنده می کشیم و نه با خشم و قادر به دیدن تنوع حالات خویش و دیگری و قبول تنوع نگاهها و قبول چالش مدرن و رقابت اندیشه ها و تفسیرها هستیم و بدینخاطر عاشق و عارف زمینی جهان را چون یک بازی جاودانه عشق و قدرت تفاسیر می بیند، بازی عشق و قدرتی بدون خونریزی و در عین حال پرشور، زیرا موضوع سروری بر لحظه و زمین است و بدینخاطر با قلبی گرم و مغزی سرد و خندان با حریف به چالش اندیشه و نگاهی می نشیند و نرد عشق و قدرت می بازد و همزمان می داند که مرگ و قتل دیگری و رقیب به معنای قتل اوست و می داند هر چه رقیبش تواناتر باشد، توانایی رشد بازی و رشد او به اوج قدرت و لذت بیشتر است. پس رقیبی پرشور در عرصه سیاست و عشق می طلبد و جز این بازی خندان و جدل سالم و پرشور نمی خواهد و همزمان مرتب از رقیبش یاد می گیرد و قادر است از چشم اندازهای مختلف به خویش و دیگری بنگرد و خویش را و بازی عشق و قدرت را به تنهای و یا با همکاری متقابل تکامل بخشد.
بازیگران بوف کور و جامعه ما بخاطر گرفتاری در این حالت شیدایی/تنفر هم ناتوان از حس و لمس این چندلایگی و چندچشم اندازی خویش و دیگری هستند و هم بدانخاطر محکوم به اسارت در بازی خیر وشر و سرکوب خویش و دیگری در پای این خدایان خیالی و دروغینند و هم ناتوان از دیالوگ و خنده و گفتگوی پرشوری که می تواند هم آنها و فرهنگشان را از تکرار تراژیک و کشتار مداوم خویش و سعادتشان باز دارد، و هم نمی گذارد به عرصه ها جدید لذت و خوشی و بازی عشق و قدرت و به تمناهای چندلایه عشقی،اروتیکی، هنری و فلسفی و یا سیاسی دست یابند و مرتب دگردیسی یابند و پوست اندازی کنند و زیبا شوند. از اینرو گرفتار بازی شیفتگانه/متنفرانه چشمها و نگاهها و عدم توانایی به دیدن چهره و تفاوتهای دیگری و عدم توانایی به دیالوگ و چالش و گفتمان هستند و گرفتار بازی ظالم/مظلوم،خیر و شر،تبدیل شدن به سرباز و قهرمان یک اندیشه و سرکوب مخالف و در نهایت کندن چاه مرگ خویش. از اینرو نیز در بوف کور و در جامعه ما ،گفتمان و چالش مدرن کم وجود دارد و یا رشد نکرده است.هر بازیگر بوف کور اسیر چشم و نگاه رقیب و یا عشق متقابل است. در حالت مسحورانه/ سرزنش آمیز زن اثیری هم نگاه سحرآمیز دختر خیالی وجود دارد که حاکم بر جهان عشق و اساس ابژه و اشتیاق و هراس مرد ایرانیست و بقول معروف پهلوانی سنتی و پدرسالار (و نه مردی مدرن> مانند داش آکل را بزمین می زند و هم نگاه مادر که هم محبت آمیز است و هم سرزنش گر و مرد ایرانی اسیر این نگاه مادر خیالیست و قهرمان گرایی ایرانی اسیر این نگاهست. در این تصویر بخش اروتیک زیبا و در عین حال مسحورانه ای وجود دارد که حکایت از میل راوی به عشق زمینی و لذت زمینی می کند که دختر سمبل اوست. اما این عشق اروتیکی در عین حال پاک و آسمانیست. اینگونه جسم اینجا رویایی و رمانتیک می شود و زن اثیری، هم این عشق و تن زمینی عشوه گر و زیبا با تن لوند و شور جنسیست و هم نماد مادر راوی که رقاص بتکده هند بوده است. اینگونه نگاه او مملو از عشق مادرانه و فرشته وار و گاه تهدید کننده و عشق زمینی زنانه ترکمنی (لکاته نیز چشمان ترکمنی دارد و در حقیقت در متن دو او این زن زمینی است که عشق اش بناچار خشمگین و مسخ شده است). در روند سالم گذار نارسیستی و ادیپی و یا گذار از مرحله خیالی به مرحله سمبلیک لکان و در بهترین حالت در گذار به جهان سمبلیک <جسم خندان> ما عاشقان و عارفان زمینی ویا ساتورهای خندان بایستی این دو عشق از یکدیگر جدا شوند و عشق زمینی و جسمی به محور رابطه زن و مرد تبدیل شود و عشق به مادر و یا پدر به پشت صحنه رود و یا به سان نام پدر و قانون جنسی و مسئولیت در برابر یکدیگر به سان چهارچوب رابطه و ضلع سوم رابطه تثلیثی عمل کند. آنگاه چنین عاشقان زمینی و یا سوژههای لکانی، هم قادر به لذت بردن و مسحوری رمانتیک از جسم و شورهای معشوق و خویش هستند و هم قادر به تجربه و لمس فانتزیهای اروتیکی و عشقی دیگر خویش، زیرا خود و معشوق چندلایه اند و چندهویتی و قادرند مرتب از بیرون و از چشم اندازهای نو به رابطه و عشق بازیشان و لحظه و به چهره و تن خویش و معشوق بنگرند و عنصری و بازی ایی و یا فانتزی ای نو بدان وارد کنند و یا با کمک هم و با گفتگوی شرور و خندان متقابل،پا به عرصه های نوین اروتیکی و عشقی بگذارند. در این حالت سمبلیک سوژه یا جسم خندان، هر بوسه ای دارای چندلایه خیالی،رئال یا خطرناک و سمبلیک می تواند باشد،اما عنصر حاکم عنصر سمبلیک است و هر بوسه ای و چهره و نگاه معشوق می تواند در خویش شرارتی مهربانه، شرمی پرنیاز و هوس انگیز ، طعمی هراس انگیز و شیرین را در بر گیرد و از اینرو نیز برخلاف ژوئیسانس نارسیستی که تنها قادر به لمس حالت شیفتگانه/متنفرانه است و امروز شیفته معشوق و فردا از او متنفر است،این حالت چندلایگی تمناهای بالغانه بقول ژیژک شاگرد معروف لکان و فیلسوف مشهور معاصر، باعث یک <ارزش اضافی> تمناهای انسان بالغ میشود و لذت عشق و اروتیسم او را دوچندان می سازد. چه چیز می تواند زیباتر از بازی عشق و قدرت عاشقان خندان و شرور زمینی و رقص عاشقانه، گاه عاشقانه هوس انگیز،گاه هوس انگیز شرورانه و خندان باشد. در حالت بیمارگونه این لذت جنسی و اروتیکی، بشکل چسبیدن سکسی و شیفتگانه/متنفرانه به یک حالت و یک ابژه و یک جفت چشم و

تکرار بیمارگونه و ناتوان از تحول باقی می ماند و تصاویر عشقی کودکی و بزرگسالانه از هم تفکیک و جدا نمیشوند و بجای چندلایگی باعث گره خوردگی احساسی و از طرف دیگر چندپارگی روحی و احساسی می شوند. اینگونه نیز بنا به منطق زندگی سرانجام بایستی این عشقهای نابالغ بخاطر این حالات چندسودایی شکست بخورند و یا فرد به سرکوب احساسات دوسودایی و چندسودایی خویش دست زند و خویش و لحظه و اروتیسم را اخته و بیروح سازد. زن اثیری برای راوی حکایت از <مهر گیاه> نیز می کند که در حقیقت اشاره ای به وحدت نارسیستی و نیز به اسطوره آفرینش ایرانی <مشی و مشیانه> است که بباور ایرانی زن و مرد اولیه از ساقه های این گیاه بوجود آمده اند. حال، مثلث احساسی را و معضلات ادبیالی و حالات شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی روان ایرانی واسارتش در نگاه دیگری را کامل در پیش داریم و قادر به دیدن چند لایگی تاریخی،اسطوره ای و تکرار مداوم آن در تاریخ و اسطورههایمان و در واقعیت و خیالمان هستیم. تکراری که باعث سترونی قرون متوالی فرهنگ و روان ایرانی و ایجاد تراژدی برزخ انسان ایرانی و چندپارگی درونیش و ناتوانیش از گذار از بحران سنت/مدرنیت و دستیابی به مدرنیت ایرانی شده است . تنها یک موزاییک احساسی دیگر برای تکمیل شدن تصویر کم است که هدایت در ادامه توصیف راوی آنرا نیز در اختیارمان می گذارد و تصویر را کامل می کند.

< لباس سیاه چین خورده ای پوشیده بود که قالب و چسب تنش بود ، وقتی که من نگاه کردم گویا می خواست از روی جویی که بین او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست، آنوقت پیرمرد زد زیرخنده، خندهء خشک و زننده ای بود که مو را به تن آدم راست می کرد، یک خندهء سخت دورگه و مسخره آمیز کرد بی آنکه صورتش تغییری بکند ، مثل انعکاس خنده ای بود که از میان تهی بیرون آمده باشد.>

زن اثیری لباس سیاهی بتن دارد که در عین حال بسیار سکسی است و این خود طنز بزرگ زندگیست که بقول سارتر اخلاق گناه را می آفریند و گناه اخلاق را. لباس سیاه بر تن زن اثیری حکایت از چیرگی حجاب و به اندرونی فرستادن زن و قدرت یابی فرهنگ مرگ و درد و سرکوب جسم است. اما از آنرو که احساسات هیچگاه قابل سرکوب نهایی نیستند، این سرکوب سنتی همزمان احساسات را بشدت اروتیکی و شهوانی می کند. اخلاق وسوسه را می آفریند و اهریمن اهورامزدا را در یک چرخه جاودانه. دقیقا بدین خاطر فضای زبان فارسی و جهان اخلاقی ایرانی مالامال از این حالات شهوانی پنهان و آشکار است و برای مثال سرکوب روابط عشقی و دوستی سالم و بزیر حجاب بردن زن و ممنوعیت کامل ارتباط باعث شده است که در ایران امروز این همه بحران عمیق جنسی،جنسیتی و عشقی و فاجعه های مختلف بوجود آید و دختر و پسر ایرانی اسیر این جهان اخلاقی در هر لحظه با دیدن ساق پای دیگر و لبخند دیگری ویا موی از زیر حجاب بیرون زده تحریک جنسی شوند و فانتزیشان بکار افتد. از طرف دیگر این سرکوب و پوشاندن زن، در حجاب قرار دادن زن و به اندرونی فرستادن آن از یکطرف باعث سرکوب زنها و زنانگی و عدم توانایی استفاده جامعه از قدرتهای آنها می کند و از طرف دیگر بنا به طنز عمیق زندگی، این سرکوب و در حجاب کردن زن، به زن چنان قدرتی درونی و محوری در جهان درونی و عشقی مرد می دهد که مرد سنتی را در واقع به یک کودک /پدر مشتاق و عاشق این زن رمزآمیز درون اندرونی تبدیل می کند. اینگونه این زن در حجاب شده به محور و اساس جهان مرد سنتی و اشتیاقات او تبدیل میشود و حرکات او را کنترل و تحت تاثیر می گیرد. همانطور که مرجان و چشمهایش در داستان داش آکل حاکم بر تمامی وجود داش آکل و تمامی فضای داستان است. همانطور که در واقع مادر حاکم بر فضای خانه است و نه پدر و چشمان کودک مرد و قهرمان بدنبال اوست و ما اکثرا بر اسم مادرمان قسم می خوریم و برای مام وطن می جنگیم. اینگونه سرکوب زن باعث سرکوب مرد نیز و تبدیل شدن او به کودکی مشتاق و اسارت هرچه بیشتر در نگاه زن اثیری و مادر خیالی می کند و تمامی فضای جهان سنتی بدینخاطر بدور این زن رمز آمیز و مادر مقدس و از طرف دیگر سرکوب جسم و اروتیسم ساخته میشود و بهایش را این جامعه سنتی با سرکوب شادی و خلاقیت خویش و اسارت در این اشتیاقات مسحورانه و در کودک/پدر بودن مرد و و نفی مردانگی مدرن و زنانگی مدرن و سکون درونی و عدم خلاقیت و عدم دستیابی به لذت بازی عشق و قدرت جنسییتی و تمناهای مدرن عاشقانه می دهد که برای بازی خویش احتیاج به برابری جنسیتی و رهایی از این سرکوب جنسی و سرکوب زنانگی و مردانگی دارد. زیرا بازی مدرن توسط مردان و زنان صورت می گیرد و نه توسط دختر/مادر و یا پدر/کودک. با رشد برابری جنسیتی و رشد و حاکمیت زنانگی و مردانگی و هویت فردی مدرن ،هم این سرکوب جسم و زن بپایان می رسد و هم مرد از زیر مسحوری این نگاه زن در حجاب و مادر خیالی در می آید و به استقلال خویش و نگاه به خویش و جهانش دست می یابد و اکنون می تواند به ماجراجویی مارکوپولووار، عشق زمینی و لذت جستجوی علم و هنر در کنار زنان پرشور و رقیب و یا معشوق و همراه تن دهد. اینگونه برابری حقوقی و فرهنگی جنسیتی برای مردان پیش شرط استقلال و رهاییشان از این حالت مسحورانه است. با فروریختن اندرونی و رهایی مرجان، داش آکل نیز رها میشود و مرد میشود و می تواند هم با مرجان قرار بگذارد و عشق بورزد و هم تن به امیال دیگر مردانه خویش مانند میل قدرت و لذت و علم و ماجراجویی زمینی دهد و جهان فردی خویش و یا همراه با معشوق خویش بیافریند. حالات انسانی در یک دیفرانس دریدایی همدیگر را بازتولید می کند. اینگونه اخلاق گناه را باز تولید می کند و شادی زمینی درد زمینی و

خلاق را و مرد مستقل،زن مستقل را. همانطور که زن و مرد بیمار، مرد و زن بیمار را به سان همبازی و حالت متقابلش می طلبد و می آفریند. در واقع سرکوب جنسی خشن زاهدانه بقول نیچه نشان می دهد که اگر زاهد خواجه می بود،نیازی به فرهنگ خیر وشر و سرکوب خویش نداشت. مشکل جامعه ایرانی در این است که این احساسات پرشور عشقی/جنسی/اروتیکی را در خویش کامل احساس می کند،اما از آنرو که قادر به تعالی بخشی این احساسات و شورهای جنسی،عشقی، خشم و نفرت و نارسیستی و تبدیل آنها به تمناهای مدرن و سمبلیک نیست، از آنرو می خواهد با سرکوب آنها به آبروی خویش دست یابد و انسان نیک باقی بماند. بی دلیل نیست که در کنار این فرهنگ کاهنانه ما دارای فرهنگ عرفانی و اشعاری مثل حافظ و یا طنزی مثل عبید زاکانی هستیم که تبلور کاملی از میل و اشتیاق پنهان و آشکار ایرانی به لذت پرستی،گیتی پرستی و تبدیل زندگی به یک بازی عشق و اروتیک و لذت است. اما از آنرو که حافظ و عبید و عرفان و در نهایت حتی خیام کار دست یابی به هویت فردی و جهان دنیوی خویش را بپایان نمی رسانند، از آنرو نیز حالت عرفان به شکل گرفتاری در افسون عشق مطلق مادرانه و هراس از جسم و خرد خویش باقی می ماند و به زوال می رود و در انتها حتی به صوفیان و عارفان حریص جنسی تبدیل میشود. دگردیسی و مسخی که اجتناب ناپذیر است. زیرا یا بر بحران چیره می شوی و به سعادتی نو دست می یابی و یا اسیر بحران و بیماریت و تکرار بیماریت پژمرده و پریشان میشوی. لذت ژوئیسانس نارسیستی رو بسوی رانش مرگ دارد،چه در قالب ماندن در افسون نگاه مادر و پدر خیالی و قربانی کردن تن و جسم خویش در پای این تصاویر و چه به شکل اسارت در بند اعتیاد و بیماریهای روانی فردی و جمعی و کشتار متقابل فیزیکی و شخصیتی یکدیگر در درگیریهای سیاسی و اجتماعی و در جنگ جاودانه ظالم و مظلوم، اخلاق و وسوسه. اما جالبی کار در این است که چون احساسات قابل کشتن نیستند و به محض سرکوب با لباسی نو در خودآگاهی حاضر میشوند، اینگونه جهان اخلاقی/عارفانه ما با چنان لذت سروری و اروتیکی و سادومازوخیستی به سرکوب خویش و <نفس> خویش می پردازد که نئشه این قدرت و سرکوب میشود و از طرف دیگر با این سرکوب احساسات و امیال خویش را خشماگین و اهریمنی و وسوسه انگیز می کند و مرتب به دامشان می افتد و از اینرو سرنوشتش به این به دام امیال خویش افتادن و احساس ندامت و سرزنش خویش و دیگربار به دام افتادن و لذت سرزنش دوباره تبدیل میشود. اما در این تکرار،سالها و قرنها از کنار او می گذرند و او اسیر این بازی و جنگ اخلاق/وسوسه متوجه گذران تاریخ نمی شود و یا وقتی میشود،نمی تواند از درون این لذت نارسیستی سنتی و این چرخه ظالم و مظلوم و لذت این بازی خویش را رها کند. بقول معروف قرنها بازی مداوم، او را معتاد این بازی نارسیستی و ماتریکس نارسیستی و خوشی دردآور شیفتگانه/متنفرانه کرده است و هم نمی تواند به تلفیقی نو و به لذت تمناهای سوژه مدرن و یا تمناهای جسم خندان عاشق و عارف زمینی دست یابد، تا ببیند و با تمام وجود لمس کند که چه میزان لذت و خوشبختی در هر لحظه از دست می دهد و با حس این تاخیر و این شناخت به این بازی پایان دهد و بر پایه هویت فردی جنسیتی خویش شروع به ساختن جهان سمبلیکش و عشق و سعادت چندلایه زمینی اش کند.

اما لحظه نهایی در این تصویر و این ماتریکس و بازی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه ایرانی و چندسودایی ادیپالی، لحظه پریدن دختر/مادر به آغوش پدر/پسر و ناتوانی از اینکار و خنده خشک پیرمرد است.عدم توانایی دختر به پریدن حکایت از درگیری درونی عشقی می کند که بدینخاطر همان لحظه که می طلبد، چون بخشی دیگر از وجودش بدنبال شخص دیگر و عشق دیگریست،پا پس می کشد و ناکام می ماند. جسم بسیار خردمند است و هر بیماری و یا عارضه اش و هر حرکتش،هم اشتیاقش را ،هم تناقضاتش و هم راه رهایی از این تناقض و دستیابی به یک چندلایگی جدید را نشان میدهد. کافیست که دختر، این عشق به پدر و عشق به معشوق را از یکدیگر، بر بستر هویت زنانه خویش جدا کند،تا آنگاه به سمت راوی و معشوق خویش بدود و به پدر نگاهی همراه با احترام بیاندازد،همانطور که راوی این کار را بایستی با تن دادن به عشق زمینی به معشوق دختر، بر بستر هویت مردانه خویش و با حس و احترام به عشق مادری که به پشت صحنه می رود، انجام دهد. اینگونه دختر و پسر به زن و مرد تبدیل می شوند و به هویت فردی و عشق فردی خویش دست می یابند. اما همه بازیگران این بازی ناتوان از این کارند، از اینرو همه حالاتشان از پدر تا مادر، از دختر تا پسر، از دو برادر تا مادر و دختر و پدر و پسر حالات دوسودایی و چندسودایی شیفتگانه/متنفرانه و اسارت در این گره خوردگی احساسی ادیپالیست. بدینخاطر پدر در خفا ، به خاطر سرکوب شورهای مردانه خویش ،به دخترش عاشقانه و مردانه می نگرد و دختر در خفا هنوز در پی یکی شدن با پدر و تبدیل هر مردی به پدر خویش است و پسر در آغوش دختر می خواهد پستانهای مادر را بمکد و اسیر نگاه اوست و مادر در خفا و بخاطر سرکوب شورهای خویش در پای احساس مادری، از پسرش نمی گذرد و می خواهد او را به سان کودک و معشوق پنهان خویش، برای خویش نگه دارد و با کمک او و بشیوه پنهانی و رمزآلود و ناخودآگاه به عشق گمشده اش دست یابد. حاصل، یک سیستم تقاضاهای متناقض و دوسودایی مالامال از بدهکاری متقابل و سرزنش متقابل، مالامال از حس و میل قربانی کردن خویش و دیگری و حالات مظلوم نمایی و مصیبت نامه ای و چرخه جاودانه ظالم/مظلومی است. حاصل نهایی این سیستم و تصویر، اسارت در نگاه پدر و مادر خیالی،اسارت در پای سنت و اخلاق از یکسو و از سوی دیگر اسارت در عشق مطلق مادرانه و سرکوب جسم و زنانگی و مردانگی خویش،اختگی خویش و اختگی عشق و خرد جسم و تن خویش است. حاصل، سرکوب جسم و تحقیر نفس و میل بیگناه شدن و پاک شدن و یکی شدن با نگاه مادر و پدر خیالی از طریق سرکوب جسم و تن خویش است. حاصل، سترونی قرون متوالی و اسارت قرون متوالی در این حالات ادیپالی و نارسیستی است. حاصل، خنده خشک پیرمرد قوزی است. خنده خشکی که در متن دو پی می بریم،ناشی از هراس جنسی و سرکوب جنسی است و بقول هدایت از درون یک <میان تهی>، از درون یک جسم و سکس سرکوب شده و

اخته شده بیرون می آید و از اینرو خشک و وحشتناک است. اینگونه وقتی پیرمرد به ناتوانی عشقی معشوق و یا دخترش می خندد،در حقیقت به آینه خویش می خندد و آینده این عشق دوسودایی و این اسارت در نگاه سنت و مادر خیالی را نشان می دهد که همان سرکوب جسم و اختگی خویش و خنده خشک پیرمرد قوزیست. خنده ای که در خویش هزاران گریه و قربانی را و جسم سوخته،عشق و تن و سکس سوخته را قبر کرده است. بی دلیل نیست که پیرمرد در عین حال قبرکن است.
حال کل معضل بوف کور و تصویر اصلی بوف کور را در دست داریم و همه می دانیم که این تصویر فرهنگ و تصویر روان یکایک ماست. زیرا یکایک ما در خویش این راوی و زن اثیری و پیرمرد و مادرو لکاته و رجاله ها را در بر دارد و در خویش این بازی نارسیستی خیر وشر را بارها انجام داده است و بارها خویش و خواستهایش را در پای سنت و عشق عارفانه سرکوب و قربانی کرده است. این شناخت به تصویر و این صداقت،اما با خویش امکان رهایی را نیز ببار می آورد و زیبایی تراژیک کار هدایت این است که با اینکه خود او در نهایت ناتوان از عبور نهایی از این بن بست است،اما واقعیت درون خویش و فرهنگ خویش را به سان وصیت راوی به ما می گوید،تا ما کار خویش و کار او را بپایان رسانیم. حال با دیدن معضل، در واقع همانطور که بیان کردم،راه حل بظاهر آسان است. راه حل تن دادن به <جسم خندان و چندلایه زنانه و مردانه خویش> و به جهان سمبلیک و تثلیثی و مالامال از تمناهای مختلف این مردان و زنان مدرن و چندلایه است که به سان عاشقان زمینی،عارفان زمینی و یا ساتورهای خندان با تلفیق مدرنیت با جوانب سالم فرهنگ خویش به نوزایی و رنسانس فرهنگی دست می زنند و اینگونه با عبور از عشقهای درهم گره خورده ادیپالی خویش وبا عبور از این حالت شیفتگانه/متنفرانه،غرب شیفتگانه و غرب ستیزانه به مدرنیت ایرانی و هویت مدرن و متفاوت خویش دست می یابد. اما این کار بظاهر آسان می رسد،زیرا برای دست یابی به آن،عبور یکایک ما و فرهنگ ما از هزار دالان اخلاقیات و چیرگی بر احساس گناه اخلاقی و خوشی دردآور سنتی نارسیستی و چیرگی بر این ماتریکس سنتی از طریق شناخت دقیق این ماتریکس و بازی و از طریق تن دادن به تمناهای چندلایه مدرن و به هویت جنسیتی مدرن خویش لازم است و اینکار یکروزه ممکن نیست. اما با این حال می توانست این مسیر با تلفات جمعی و فردی کمتری طی شود. مشکل این است که بقول لکان انتظار، ابژه را جادویی می کند. اینگونه نیز قرنها سرکوب و سترونی، این فرهنگ سرکوب و این بازی سنتی را جادویی و قوی و نهادین در روان ما ساخته است. اما این بدان معنا نیست که نمی توان بر آن چیره شد. گام اول شناخت دقیق این ماتریکس و این بازی و دیدن چرخه مداوم آن در روان فردی و جمعیست. گام بعدی،رهایی خویش از این چرخه ظالم و مظلوم و از این خوشی دردآور شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و تن دادن به تمناهای مدرن زنانه و مردانه و فردی خویش و ایجاد ساختارهای روانی و حقوقی مدرن در خویش و در اجتماع خویش است. برای درک بهتر این بازی و شناخت دقیق این ماتریکس اما بایستی به بقیه داستان بوف کور توجه کنیم و بدقت علل شکستش را درک کنیم، تا به علل شکست این دو سده اخیر پروژه مدرنیت پی ببریم و اینگونه بجای تحولات موضعی، با این شناخت دست به تحولات ساختاری در روان فردی و جمعی و در کنار آن در ساختار حقوقی و فرهنگی جامعه خویش زنیم. پس باقی ماجرا را دنبال می کنیم.

راوی عشق جسمی و لذت آنرا حس میکند و آنرا میطلبد، میخواهد با معشوق اش چون مهرگیاه یکی شود و به اوج یگانگی جنسی و عشقی دست یابد، اما برای این تحقق این خواست باید او صاحب این پیش شرطهای درونی و یک هویت جنسیتی و فردی باشد و او دارای این هویت مدرن و فردیت، دارای این جسم خندان نیست. نماد این ناتوانی هم احساسات هراس و مرگ دائمی و یا اسارتش در بند اعتیاد و نگاه و طلسم چشم مادر خیالی و پدر خیالیست و از طرف دیگر نمادش خنده خشک و تمسخرامیز پیرمرد است که مرتب در متن اول و دوم در اشکال مختلف و توسط فیگورهای مختلف تکرار میشود و کل رمان و راوی را همراهی میکند. این خنده همان خنده تمسخرامیز فرهنگ ما و عرفان ما به شور جنسی و جسم (یا بقول عرفا گاو یا سگ نفس) می باشد و بی مایه خواندن جسم و شور جنسی که بعدا بدان میپردازم و چون خط سرخی از درون فرهنگ و تاریخ ما میگذرد. این تمسخر و تحقیر جسم و غرایز جنسی و زمینی که در پشت اش هراس انسان ایرانی از آنها نهفته است، پایه و اساس تراژدی فرهنگ ما و داستان بوف کور است و نیز زیربنای تراژدی معاصر ما. حاصل این تحقیر جسم و هراس از آن، انسانی است که از جسمش و غرایزش میترسد و مرتب سعی در سرکوب آن دارد و مبتلا به بیماری احساس گناهست. در واقع احساس گناه (که ناشی از حاکمیت اخلاق ضد جنسی و ترس از اختگی ادیپی) می باشد بیماری اصلی جامعه ما و یکایک ما می باشد. از اینرو بقول راوی این خنده از درون یک تهی، بزبان دیگر یک روح عاری از جسم، از یک اخته بیرون میاید. راوی برای انکه بتواند از این مثلث عشقی با پیروزی برون اید و به معشوق خویش دست یابد، نیاز به یک قلب عاشق دارد که می طلبد و از جسم و غرایز زمینی هراس ندارد و نیز نیاز به خردی دارد که میتواند موانع را کنار بزند و رقیب را و این قدرتها او را قادر می سازد، با شور عشق اش و قدرت خردش یک رابطه دوطرفه را با معشوقی همینگونه زمینی و جسم خواه ایجاد کند و همراه با او جهان عشق زمینی خویش را بسازد. برای دستیابی به این پیش شرطها باید او در فرهنگ و محیطی بزرگ شده باشد که جسم و زمین و عشق و خرد و هویت فردی را ستایش کند و او در گهواره این فرهنگ و خانواده اینها را اموخته است و اکنون در پی دستیابی به عشق فردی و حقیقت فردی می باشد. راستی فرهنگ ایرانی به ما و راوی در این زمینه عشق و فردیت چه می آموزاند و ما وارث چه ارثیه ای هستیم؟. برای اینکه راوی و تحولش را و بحرانش را(یعنی خودمان را) بفهمیم و حرکات بعدیش را بفهمیم، باید ابتدا نوع گذار ادیپی ونوع نگاه ما را به جسم؛

عشق زمینی و زن و فردیت درک کنیم و هدایت با تصویر چندلایه ای خودش به ما امکان میدهد، مفهوم عشق چندپاره ایرانی را باز کنیم و خویش را دقیق کنکاش کنیم.

1/ **گذار منفی ادیپی در فرهنگ ایرانی**: در نگاه فرویدی دختر و پسر در روند تکامل فردی و در مسیر شکل گیری <من> و هویت جنسی و جنسیتی شان، از دو مرحله نارسیستی عشق به مادر و بعد مرحله ادیپالی عشق به جنس مخالف و رقابت با جنس موافق پدر و یا مادر و گذار از این عشق و قبول محرومیت عبور می کنند و اینگونه با از دست دادن ابژه عشقی کودکانه و با هم هویتی با جنس موافق به هویت جنسی و جنسیتی خویش و به <من> سالم شکل گرفته خویش دست می یابد(8). میان دختر و پسر بباور نظریات نهایی فروید تفاوتهایی در این مسیر وجود دارد و گذران دختر با سختی بیشتری همراه است. زیرا دختر در مرحله اول نارسیستی، او نیز مثل پسر عاشق مادر است و بعد این عشق نارسیستی را باید کنار بگذارد و پدر را ناخودآگاه به ابژه عشقی خویش تبدیل سازد،در حالیکه پسر نیازی به این تغییر ابژه ندارد و بنابراین میان این دو در مسیر ادیپالی تفاوتهایی بوجود می آید که تاثیراتی نیز بر مراحل بعدی زندگی دارد(9). پرداختن به این موضوع پیچیده را به بحث پژوهش جنسیتی نوشته آینده ام در باب <آسیب شناسی فمینیسم ایرانی> موکولی می کنم که نسبتا عمیق این مباحث جنسیتی و جنسی را می گشایم و به تحلیل نظریات فروید،لکان،جودیت باتلر،لوسی ایریگاری و غیره می پردازم. مهم برای بحث ما این است که بدانیم در تحول بعدی روانکاوی توسط لکان، او اندیشه های فروید را بنوعی از دوباره زنده می کند و از طرف دیگر بر خطاهای فروید مانند <حسادت آلت تناسلی زنانه> فرویدی چیره میشود و با جایگزینی مدل ساختاری سه بخشی <فرامن،من،آن> فروید با ساختار روانی سه بخشی و به شکل دایره های برومه ای در هم تنیده خویش به نام سه بخش و سه جهان < خیالی،سمبلیک و رئال>، به درک بهتر و راحتتر این گذارجنسی و جنسیتی و این شکل گیری <سوژه> و فردیت کمک می رساند. اینگونه به باور لکان در مسیر ساخته شدن هویت فردی و سوژه ،کودک بایستی پس از ساخته شدن <من> اولیه اش در مرحله آینه و یا همان رابطه نارسیستی ،تصویری و ثنوی شیفتگانه/متنفرانه با مادر و در نهایت با پدر ،سپس در مرحله ادیپالی فروید پا به عرصه جهان سمبلیک و قبول محرومیت از مادر و قبول قانون جنسی و یا عدم زنای با محارم و یا قبول <نام پدر> بگذارد و اینگونه با قبول فانی بودن خویش و قبول محرومیت به <سوژه> تبدیل شود که اکنون با هویت فردی جنسیتی و جنسی خویش هرچه بیشتر وارد جهان سمبلیک،زبانی و تثلیثی خویش می شود و در دوران بلوغ در پی دستیابی به عشق فردی و جهان فردی خویش می رود. در این مرحله نیز پسر با قبول نام پدر و قبول <فالوس داشتن یا بزبان ساده نیاز بودن> و دختر با قبول نام پدر و <فالوس بودن و یا بزبان ساده راز و رمز بودن> به هویت جنسیتی خویش دست می یابند و بر اساس این که حالات ناز زنانه و نیاز مردانه هیچگاه هم کامل بدست نمی آید و باعث بازی و بالماسکه تراژیک/کمیک رابطه عشقی و فردی می شود، به جستجوی عشق فردی می پردازند و در عین حال می توانند این حالات را متحول سازند و بر پایه ناز زنانه به نیاز مردانه خویش نیز تن دهند و بالعکس. زیرا جهان سمبلیک جنسیتی و جنسی با حفظ این اصول پایه ای در عین حال مرتب در حال تحول و قادر به تحول است. در حالت گذار منفی فرویدی و یا اسارت در حالت شیفتگانه/متنفرانه لکانی ما آنگاه شاهد قتل پسر بدست پدر و یا پدر بدست پسر و اسیر ماندن در این حالات منفی ادیپالی و نارسیستی هستیم. اینجا لازم است که بر این خطای فکری غلبه کنم که گویی مدرنیت به معنای قتل پدر است،در حالیکه در فرهنگ ما پسرکشی صورت می گیرد. کشتن پدر همانقدر نفی گذار درست ادیپ و نفی <نام پدر> است که قتل پسر به معنای نفی نام پدر و اسارت در وحدت نارسیستی اولیه است. بدینخاطر نیز ادیپ بعد از کشتن پدر خویش را کور می کند.زیرا قتل پدر و پسر به سان نفی محرومیت و نفی قانون جنسی و بازگشت به وحدت توهم آمیز نارسیستی با مادر و به معنای نفی فردیت و اسارت در چشم مادر و پدر خیالیست و این به معنای از دست دادن توانایی اندیشیدن،خردورزی،فالوس بودن یا داشتن و در نهایت کور بودن است. فرهنگ مدرن به معنای تحول مداوم در چهارچوب <نام پدر> و یا قانون است. زیرا فرد مدرن می تواند از ضلع سومی که قانون و یا نام پدر در اختیارش می گذارد،مرتب به خویش و جهان سمبلکیش نگاه کند و خویش و جهانش را متحول سازد و شکل جدیدی از جهان سمبلیک و ارتباط با نام پدر را بوجود آورد. او در چهارچوب قانون باقی می ماند. نفی قانون به معنای نفی پدر و گرفتاری در نگاه ادیپالیست. اینگونه نیز در جهان مدرن هر دیسکورسی از بطن دیسکورس گذشته و برای گذار و نفی آن می اید و همزمان نکاتی از دیسکورس گذشته را حفظ می کند. از اینرو نیز بقول لیوتار پسامدرنیت روح مدرنیت است و نه نفی کامل مدرنیت و یا قتل پدر و قتل قانون. <در شکل منفی ادیپ> به قول فروید، انسان اسیر این احساسات نابالغانه تصاحب مادر و خشم و امحای پدر و یا اسیر کمپلکسها و هراسهای اختگی باقی می ماند و یا به سان اسیر این احساسات و ناتوان از تعالی بخشی آنها به انحرافات جنسی و بیماریهای روحی و پسیکوز دچار میشود و یا اسیر <فرامن> اخلاقی خویش به سرکوب احساسات و امیال خویش تن میدهد و خویش را دچار خشکیدگی درونی و پژمردگی و بیماریهایی مانند بیماریهای وسواسی/اجباری می کند. یا در معنای لکانی،بخاطر ناتوانی از دستیابی به جهان تثلیثی و سمبلیک سوژه، به اسارت چشم دیگری و حالت شیفتگانه/متنفرانه و اختلالات روانی،جنسیتی و جنسی دچار میشود و محکوم به تکرار است. برای مثال، حاصل گذار منفی ادیپی تیپ مرد از یکسو زیاده حساس و شکننده و ناتوان از دستیابی به خواستهای خود، یا از سوی دیگر خشمگین و بدبین به زنان و به سکسوالیت می باشد و در نمونه زنانه این گذارمنفی ما شاهد خشم و نفرت به مردان و یا نفی زنانگی وفردیت خویش و از سوی دیگر همخوانی کامل خویش با مادر و نفی فردیت خویش می باشیم. آیا با همین توضیحات اندک،

سریعا به یاد راوی یا لکاته ،پیرمرد یا دایه نمی افتید؟. در اسطوره های ما دو نماد برخورد جامعه و نیاکان ما به کمپلکس یا گره اویپ وجود دارد (من خوداگاه از کلمه عقده ادیپ استفاده نمیکنم، زیرا عقده در فرهنگ ما بارمنفی دارد وعلامت کمبود است، در حالیکه کمپلکسهای روانی پیش شرط بلوغ انسانی می باشند واز این رو منفی نیستند، تنها راه گذار از آنها میتواند مثبت یا منفی باشد). این دو نماد یکی < کشتن گاو به دست میترا> و دیگری <جنگ رستم و سهراب> یا پدر و پسر است. البته این نمادها دارای معانی دیگر فلسفی، جامعه شناسی و حتی روانشناسی نیز هستند که اینجا به بحث ما نمیخورد، زیرا تمامی توجه این متن به روانکاوی فردی/ اجتماعی انسان ایرانی است. در کشتن گاو نفس بدست میترا ما شاهد گذار منفی انسان ایرانی از مثلث ادیپی، از طریق سرکوب غرایز خویش وجسم خویش و اخلاقی شدن، کاهن شدن از یکسو و از سوی دیگر عارف/قهرمان شدن و جستجوی عشق مطلق مادرانه در مسیر بعدی می باشیم. گویی انسان ایرانی میخواهد اینگونه با سرکوب جسم خویش، خود را از اشتیاقات بظاهر خطرناک خویش و زمینی بودن رها سازد و سراپا روح شود. حاصل این سرکوب اما سرکوب فردیت، سرکوب تحول فردی و اجتماعی و ناتوانی از دستیابی به عشق زمینی،ناتوانی از دستیابی به هویت جنسیتی زنانه و مردانه و به جهان فردی خویش و سعادت جمعی و ناتوانی از دست یابی به حکومت قانون است. درباره کشتن گاو بدست میترا یونگ در کتاب <قهرمان و سرنماد مادر> چنین میگوید:

< حیوان(گاو) نماد غریزه و ممنوعیت است. و انسان بدانخاطر انسان است که بر حیوانیت خویش چیره میشود (چیرگی به معنای روحمند سازی و تعالی سازی غرایز و اسیر آن نبودن ونه به معنای سرکوب و قتل حیوان درون خویش. تاکید از من). راه حل وشیوه ای که در اسطوره گیلگمش توسط صرفه نظر کردن پهلوان از ایشتای وحشت زا پایه ریزی میشود. این چیرگی در فرهنگ میترایی دیگر نه در شکل چیرگی سرنمادی و اسطوره ای بر مادر، بلکه از طریق صرفه نظر کردن از غرایز خویش و پارسایی صورت میگیرد. فکر اولیه تولد دوباره از طریق بازگشت به درون جسم مادر انقدر تغییر مسیر داده است و پهلوان انقدر در مسیر خویش کشی و رام شدن پیش رفته است که بجای زنای با محارم از طریق قربانی کردن امیال خویش سعی در رسیدن به کمال و جاودانگی میکند. این تحول مهم تبلور کامل خویش را در سمبل خدای مصلوب شده مسیح باز مییابد.>

اینگونه انسان ایرانی برخلاف یونانی که به پرستش و تعالی بخشی <حیوان درون خویش> و پرستش این جسم در قالب خدایان مختلف می پردازد، به سرکوب جسم خویش و گاو نفس خویش در پای نگاه مادر و پدر خیالی دست می زند و خویش را اخته می کند. حاصل ،تکرار مداوم کشتار تن و جسم،تکرار کشتار باصطلاح سگ و گاو نفس در پای اخلاقیات و در پای میل یگانگی روحی با عشق مطلق مادرانه است. در کل فرهنگ ایران مانند کتاب بوف کور،تکرار این تراژدی و قتل اولیه و تکرار کشتار جسم و بوی جسمهای سوخته مشاهده میشود و به مشام می خورد. از کشتن زن اثیری تا دست کشیدن قصاب به ران گوسفند و هراس راوی از احساسات اروتیکی خویش تا وحشت و مرگ مردانگی در پدر بعد از دیدار <مارناگ> یا این سمبل جسم و فالوس، همگی و همگی تکرار کشتن گاو و جسم بدست میتراست.فرهنگ میترایی با تمامی نکات سالم و زیبایش که قادر به بازآفرینی هستند، دچار این حالت خویش کشی و خویش اختگی خطرناک است که ردپایش را در روح و روان ایرانی می گذارد و در مسیر بعدی و در سیستم اوستایی و زردتشتی(جدا از نکات خوب فرهنگ اوستایی و یا هر مذهب دیگر ایرانی مانند اسلام و غیره) به اوج خویش و به تفکر خیر و شر مطلق، به روح اهورایی و جسم اهریمنی تبدیل میشود و عشق دوپاره می شود. انسان دوپاره می شود و ایرانی به جنگ جاودانه خیر وشر،اخلاق و گناه و تکرار این تراژدی مبتلا میشود و اسیر نگاه این بازی و این پدر و مادر خیالی پژمرده می گردد.

نماد دیگر این کمپلکس ادیپ جنگ رستم و سهراب در فرهنگ ماست که به قتل سهراب و اسارت ایرانی در بند اخلاقیات پدر و عشق مطلق مادرانه و تلاش برای بدست آوردن حق مادر و ادامه جنگ جاودانه خیر و شری منتهی میشود. قتل سهراب بدست رستم نه تنها به معنای پیروزی سنت و اخلاق بر احساسات و تمایلات و سرکوب آنهاست بلکه در واقع به معنای نفی <نام پدر> و اسارت در حالت نارسیستی نابالغانه و ناتوانی از دست یابی به گذار مثبت ادیپی و به جهان سمبلیک سوژه است. این اسارت در حالت ادیپالی چند سودایی از یکسو و از سوی دیگر این اسارت در نگاه پدر و مادر خیالی باعث آن شده است که هر تلاش برای تن دادن به تحول و جسم ، با حمله مداوم احساسات گناه از یکسو و احساس شرمندگی و از سوی دیگر نگاه سرزنش کننده مادر خیالی و سرکوب نهایی زنانگی و مردانگی همراه شود که در تصویر بالای بوف کور و در زندگی فردی و جمعیمان شاهدش هستیم. حاصل یک ماتریکس سنتی و نارسیستی جنگ خیر و شر در درون و برون است که اشکال خیالی و کابوس وار این جنگ خیرو شر را از سرکوب خواهشهای خویش تا قتلهای زنجیره ای و قتل دگراندیش در پای سنت و اخلاق پدری و نگاه مادر ایجاب می کند.

اینگونه گذار ادیپی در فرهنگ ما به شکل منفی آن یعنی به شکل نفی فردیت و ایجاد یک ساختار کاهنانه/عارفانه در درون یکایک ما ایرانیها، بشکل گرفتاری در راوبط مثلثی ادیپالی و در نگاه شیفتگانه/متنفرانه پدر و مادر خیالی و سرکوب جسم، خرد، فردیت، عشق زمینی و شور تحول و نوسازی صورت میگیرد. در میترایسم نطفه این سرکوب جسم نهاده میشود، در زردشت به اوج خویش دست می یابد و تا به امروز و فرهنگ ایرانی/اسلامی امروز ادامه می

یابد. جهان انسان ایرانی و حتی جسم و درونش به دو جهان اهریمنی و اهورایی و خیر وشر تقسیم میشود با خلایی میان انها که بهترین دلیل ان است،چرا در فرهنگ ما ،من، یا فردیت رشد نمیکند. اگر طبق تفکر فرویدی اهریمن را برابرنهاد با ضمیر ناخودآگاه و یا < آن> و اهورامزدا را برابرنهاد با< فرامن> بگذاریم، آنگاه خلاء میان آنها همان جای خالی <من> و فردیت است که باید خواستهای فرامن و ضمیر ناخوداگاه خویش را با نیروی خرد و قدرتش با واقعیت منطبق سازد و بقول فروید این <من> بسان درشکه سواری ماهر بایستی بر این اسبان ناخودآگاهی خویش حکم براند و گاه تن به قدرت آن دهد و با تعالی بخشی خواستهای آنها و تطبیق اش با خواستهای واقعیت خویش به سعادت فردی و جمعی خویش دست یابد. فرامن و اخلاق او نیز بایستی مشاورش در این مسیر باشد و نه حاکم بر او و جهانش.
در فرهنگ ایرانی بخاطر رشد نیابی این <من> قدرتمند فرویدی و یا در حالت بهتر بخاطر رشد نیابی <سوژه> لکانی و یا جسم خندان ما جسم گرایان، روان ایرانی و من رشد نیافته او در خدمت این <فرامن> و یا <آن> قرار می گیرد و به سان سرباز اخلاق به جنگ وسوسه می رود و یواشکی اسیر وسوسه های خویش است. روزها جانماز آب می کشد و شبها خاک توسری می کند. . حاصل این عدم رشد و قدرت گیری من و فردیت همان اخلاقی شدن و کاهن شدن/عارف شدن ساختار روانی انسان ایرانی و تبدیل وجود و جهانش به جنگ مداوم اخلاق و وسوسه است، تا آنگاه که معجزه گر و ناجی نهایی بقول این روایت پس از نه هزارسال برسد و تیر خلاص را به سر این معلول بزند. ادامه این سرکوب جسم و تحقیر عشق زمینی و خرد را در عرفان و اسلام باز میبابیم. نبود این حالت تثلیثی سوژه و گرفتاری در نگاه مسحورانه/متنفرانه باعث آن شده است که ما نتوانیم به حفظ نکات سالم سنتمان و پاکسازی آن از نکات منفی اش از طریق فاصله گیری و نقد سمبلیک فردی و جمعی دست یابیم و نه بتوانیم به جذب و تلفیق مدرنیت در جهان خویش دست یابیم. مشکل اساسی ما ایرانیان در ناتوانی از این گذار ادیپالی و ناتوانی گذار از این حالت شیفتگانه/متنفرانه و ناتوانی از دست یابی به جهان تثلیثی و سمبلیک زنان و مردان مدرن ایرانیست وگرنه سنت و هر مذهب ایرانی بقول دکتر موللی خود نمادی از <نام پدر> و قانون است. این حالت تثلیثی و سمبلیک سوژه مدرن است که می تواند به ما امکان دهد، با فاصله گیری و با نقد، هم سنت و هم مدرنیت را به نقد کشیم،اسطوره زدایی کنیم و به بهترین تلفیق و جذب سمبلیک مدرنیت در جهان خویش دست یابیم. با این حالت سمبلیک و تثلیثی می توانیم هم به مذهب و سنتمان تن دهیم و هم معیارهای مدرنیت و فردگرایی،گیتی گرایی ایرانی،عشق مدرن ایرانی و زنانگی و مردانگی چندلایه مدرن ایرانی را بکمک تلفیق این مدرنیت و سنت بر بستر جسم و تن و هویت جنسیتی خویش بوجود آوریم و بر بحران هویت ایرانی و برزخ ایرانی چیره شویم و به سان عاشقان و عارفان زمینی به رنسانس خویش دست یابیم و هم بکمک این ارتباط تثلیثی نکات منفی در سنتهایمان را پاکسازی و اسطوره زدایی کنیم و قادر به ایجاد تفاسیری مدرن از مذاهب و سنتهایمان باشیم.تفاسیری که قابل تحول و دگردگونی هستند. دکتر صنتعی می گوید که در ایران پدرکشی نیز بوده است(10). اشتباه دکتر صنتعی در این است که متوجه یگانگی درونی پدرکشی و پسر کشی به سان تبلوری از گذار منفی و اسارت در حالت نارسیستی خیالی نیست. پدر کشی و پسر کشی هر دو نفی <نام پدر> و میل بازگشت به جنین مادری و آغوش مادری و نفی فردیت و تحول و نفی حکومت قانون است. بدینخاطر نیز هرگاه در فرهنگ ما پدرکشی صورت می گیرد، این پدرکشی به شکل نارسیستی و نابالغانه صورت می گیرد و پدری که دیروز پرستیده می شد، امروز مورد تنفر قرار می گیرد و بایستی جایش را به پدری نو و بتی نو دهد. به این دلیل نیز،همانطور که خود دکتر صنتعی می گوید، در فرهنگ ما پسر پس از کشتن پدر، بجای ادامه دادن به ساختن، به خراب کردن یادگارهای پدر و بیان تنفر می پردازد،بجای آنکه مانند جهان مدرن با نفی دیسکورس سابق، در عین حال به ساختن و ادامه تحول و تحکیم حکومت قانون و تحول دست زند. زیرا بخاطر عدم رشد فردیت و گرفتاری ادیپالی، قانون و رابطه تثلیثی رشد نمی کند و اینگونه هر طغیانی در فرهنگ ما،بطور عمده بشیوه شیفتگانه/متنفرانه قتل پسر و یا حتی قتل پدر در پای سنت صورت می گیرد. یک نمونه جدید این پدر کشی تا حدود زیادی نابالغانه، نقد سیروس شاملو بر پدر خویش است(12). سیروس شاملوچنان اسیر حالت شیفتگانه/متنفرانه به تصویر پدر خیالی خویش است که حتی نکات مثبت و دقیقی که بر علیه بت پرستی و شخصبت پرستی ایرانی می خواهد مطرح کند، بخاطر این امیال و اشتیاقات پدرکشی نابالغانه، به خشم و کینه کور و خراب کردن شاملو و یا آیدا شاملو تبدیل می شود. گذار از پدر و مادر واقعی و فکری و دستیابی به راه و خواست خویش یک پیش شرط مهم تحول و فردیت است. از اینرو نیز عبور از گذشته و نیاکان ضرورت پیشرفت است. اما اگر این حرکت با نفی کامل گذشته و یا به شکل شیوه شیفتگانه/متنفرانه صورت گیرد،حاصل پدرکشی نابالغانه و بی ثمر سیروس شاملوست که در خشمش، در نهایت عشق دل آزرده اش به پدرش را نشان می دهد و با ناتوانیش از جذب کامل قدرت پدر و ناتوانیش از نقد مدرن و بیان قدرتها و نقاط ضعف پدر خویش، و عبور از خطاهایش و دست یابی به فردیت خویش، نمی تواند نقدش را به نقدی مدرن تبدیل کند و اسیر نگاه وروابط بیمار شیفتگانه/متنفرانه که در واقع می خواهد افشایش کند و نفی اش کند، بت شکنی میشود که در خفا بت برست است. نگاه سالم به گذشتگان و به پدر و مادر واقعی این است که شخص با دیدن خطاهای آنها و عبور از این خطاها،همزمان قدرتهای آنها را در خویش جذب کند و بقول نیچه،با بالا کشیدن خویش آنها را نیزبالا کشد. از طرف دیگر این نگاه پراحترام و نقادانه به گذشته نشان می دهد که شخص به این حقیقت ساده از طریق تجارب زندگی خویش دست یافته که چگونه پدر و مادرش در حد خویش برای سعادت آنها تلاش کرده اند و در این مسیر خطاهایی نیز دچار شده اند. همانطور که خود ما با این همه امکانات مدرن و تجارب مدرن، مرتب اشتباهات عشقی و احساسی کرده و می کنیم. حاصل گذار مثبت، این دیالوگ نقادانه و سازنده با گذشته و حال و برای ساختن حال و آینده بر پایه تجارب فردی و

گذشتگان است و حاصل عبور منفی همان پسرکشی،سهراب کشی و یا در مواردی پدرکشی فرهنگ ماست و پایداری حکومت مطلقه و نفی فردیت و قانون.

2/ **گذار منفی نارسیستی در فرهنگ ایرانی**: نارسیسم (خودشیفتگی) یا نارسیسیسم، گرفته شده از اسطوره نارسیس مرد زیباروی یونانی است که عاشق عکس خویش در آب میشود و برای دست یابی به عشقش،سرانجام خودش را به آب می اندازد و غرق می شود. اینگونه نارسیسم ابتدا توسط آلفرد بینه به معنای یک انحراف جنسی که بشکل میل جنسی فرد نسبت به خویش بروز می کند،مطرح میشود(13). ابتدا فروید است که از این نگریستن به نارسیسم به سان یک بیماری و انحراف جنسی عبور می کند و در سال 1910 در مقاله معروفش در باب لئورنادو داوینچی و بعد نیز در مقاله دیگرش در باب <شربر> ،نارسیسم را مرحله ای عادی در رشد نفسانی آدمی تعریف می کند. اینگونه بقول فروید کودک و انسان از دو مرحله نارسیسم اولیه و نارسیسم ثانویه عبور می کند (14) که در مرحله نارسیسم اولیه کودک همه دیگران را بخشی از خویش احساس می کند و تصویری بزرگنما از خویش دارد و کودک یا اقوام اولیه دارای <تفکر جادویی> هستند و از طرف دیگر احساس تسلط و کنترل خیالی بر آدم و عالم دارند. در مسیر گذار کودک و بلوغ رانشهایش این نارسیست اولیه به نارسیست ثانویه تبدیل میشود که اکنون در پی بدست آوردن عشق و محبت دیگران است، تا از طریق بدست آوردن عشق آنها به خویش نیز عشق بورزد. حاصل این گذار و نیز بلوغ، به شکل گذار از تصویر ایده الی از خویش و از <من مطلوب> و تلاش برای بدست آوردن عشق و حقیقت فردی خویش و ایده الهای فردی خویش یعنی به <کمال مطلوب من> صورت می گیرد. بدون وجود این نارسیسم سالم و کمال مطلوب من، اعتماد بنفس درونی انسان، توانایی عشق به دیگری و نیز توانایی تشخیص ضعفهای خویش و تلاش برای بهبود خویش و رسیدن به کمال مطلوب و <ایده ال من> خویش بوجود نمی آید. شکست این تحول و ناتوانی به گذار مثبت نارسیستی و ماندن در نارسیسم اولیه میتواند در نگاه فروید به پسیکوز و غیره بیانجامد، زیرا در این مسیر تحول نارسیستی،هویت انسان از طریق انطباق خویش با دیگری و پدر و مادر و انطباق جنسیتی شکل می گیرد. در مرحله تحول بعدی روانکاوی و عبور از <رانش محوری> فروید و <روانشناسی من>آنا فروید و یارانش، ما شاهد تحولی نو در روانکاوی و ایجاد <روانشناسی خود یا سلف> کسانی مثل کوهوت،وینیکوت،ملانی کلاین و یا باصطلاح مکاتب مختلف تئوری ابژکت رلاسیون یا <تئوری ارتباط با ابژه> هستیم. کوهوت که پایه گذار نگاه کاملا جدیدی درباره نارسیسم بود، برخلاف فروید که به ساختار <من،فرامن، آن> باور داشت و بباورش لیبیدو یا شورجنسی انرژی سیالیست که می تواند به شکل خودشیفتگی بر انسان نیز متمرکز شود و فیکس ماندن در این حالت و عدم توانایی به رابطه سوژه/ابژه ای با هستی را و عدم قبول کستراسیون و فانی بودن خویش را به سان علت نهایی همه حالات پسیکوز می دید و به این خاطر آنها را نیز <نوروزهای نارسیسک> می خواند، در کنار این تیپولوژی فروید به یک ساختار دیگر مهم در شخصیت یعنی <سلف یا خود> باور داشت که نیرویش را از شور نارسیستی می گیرد و بباور او عنصر مهمی در رشد و بلوغ انسانی است و از طرف دیگر این نارسیسم و <خود> بشری برخلاف تئوری رانش محوری فروید ویا روانشناسی من دخترش آنا فروید، تحت تاثیر ارتباط با محیط اطراف و بویژه مادر و چگونگی این ارتباط و تحلیل آن در ذهن کودک به شکل بالغانه و یا بیمارگونه شکل می گیرد. اینگونه بباور کوهوت (15)در شرایط رشد درست این نارسیسم و <خود> انسان و بدون ضربات دردناک دوران کودکی و روابط غلط اولیاء/فرزندی، آنگاه شخص دارای یک ساختار نارسیستی و <خود> همگون و متجانس می شود و می تواند بر پایه شکل گیری درست < خود بزرگ> و <ایماژ درونی اولیاء> به یک اعتماد بنفس سالم درونی و خویشتن دوستی سالم دست یابد و از طرف دیگر قادر به عشق به دیگری و ایجاد ارتباط گردد. در حالت بیمارگونه و منفی این گذار، آنگاه این <خود> درون و ساختار نارسیستی به گونه یک ساختار نامتجانس و تکه تکه تبدیل میشود و بدینخاطر چنین انسانهایی در سنین بلوغ نیز مرتب دچار مشکلات خود بزرگ بینی و خودشیفتگی غیرواقعی و بیمارگونه از یکسو و از سوی دیگر حالت پوچی درونی و تکه تکه بودن درونی و میل به اعتیاد و یا جستجوی یک بت نارسیستی برای پرستیدن در روابط عشقی و یا اجتماعی می گردد.. اینگونه نارسیسم سالم < چیزی است که کوهوت یک <خود> سالم با پیوند مستحکم میان اجزایش و امیالش، همراه با یک احساس سالم اعتماد و عشق به خود می باشد. 16>، در حالیکه نارسیسم منفی و اختلال نارسیستی یک شخصیت تکه تکه شده است که مرتب در حال جستجو است، تا به این حس یگانگی و وحدت نارسیستی و بزرگی شکوهمند نارسیستی (اکنون حتی در شکل افراطی و غیرواقعی ان) بکمک یکی کردن خویش با نگاه دیگران و سرباز جانباز و قهرمان آرمانها شدن ، یا با خودبزرگ بینی غلط یا نئشگی مواد مخدر دست یابد و می تواند مبتلا به بیماریهای شخصیتی نارسیستی یا پسیکوز و عارضه بوردرلاین شود.. لکان با تئوری نوی خویش در واقع تئوریهای فروید را از جهتی زنده می کند و هم نکات ضعف آن را برطرف می کند و با عبور از <روانشناسی من> به تفکر <سوژه> و ارتباط تثلیثی و در واقع نگاهی نسبتا پسامدرنی می رسد. او،همانطور که قبلا بارها توضیح دادم، بر سه بخش خیالی،واقع و سمبلیک روح و روان آدمی و لزوم گذار از رابطه نارسیستی و ثنوی شیفتگانه/متنفرانه جهان خیال به سمت جهان سمبلیک و رابطه تثلیثی سوژه با هستی تاکید می کند. حال با این توصیف نارسیسم به حالات بیان شده راوی و پیرمرد و زن اثیری نگاه کنید(فیگورهای بخش دوم نیز همینطور) تا ببینید، که روح تکه تکه شده راوی و میل او به فراموشی در تریاک یا شراب و عشق افلاطونی و رمانتیک او به زن اثیری و میل یگانگی با او(با آنکه هم نوع

سالم عشق رمانتیک و هم نوع سالم و سمبلیک حالت اسطوره ای وجود دارد) به چه میزان حکایت از این شکست گذار مهم نارسیستی در یکایک ما و فرهنگ ما و چندپارگی <خود> نارسیستی ما میکند. فرهنگی که از خویشتن دوستی و عشق به امیال و جسم خویش ما را بر حذر میدارد و تنها میخواهد از طریق نفی جسم و فردیت، در وحدت وجود عرفانی؛ ایمان مذهبی و قهرمان گرایی به این خواست خویش دست یابد و با هر مخالفی با دل ازردگی و خشم کور نارسیستی برخورد میکند. حاصل این گذار نارسیستی غلط و گذار منفی ادیپ یک فرهنگ پدر سالارانه و مادر محوریست که اساسش بر پایه این خوشیهای دردآور و تراژیک سنتی و اسارت در یک بازی سنتی کاهنانه/عارفانه قرار دارد. بازی و ماتریکس سنتی که از یکطرف مرتب تولید فرهنگ خیر وشر و جنگ خیرو شر می کند و از طرف دیگر بازیگرانش با تبدیل کردن خویش به سرباز این بازیها و آرمانها تلاش می کنند به یگانگی نارسیستی با مادر و پدر خیالی، به سان عارف و قهرمان و یا زاهد سرکوب گر تن و جسم دست یابند. حاصل دیگر این ماتریکس و بازی نارسیستی، از یکسو فرهنگ مظلوم نمایی، ظالم/مظلومی و از طرف دیگر فرهنگ حمله و توطئه و توهین به دگر اندیش و میل کشتار فیزیکی ویا روحی مخالف و رقیب در این بازی نارسیستی در پی وحدت و یگانگی با مادر و معشوق است. اینگونه نگاه و حالات یکایک بازیگران این فرهنگ مبتلا به این نگاه شیفتگانه به معشوق و متنفرانه از رقیب و یا گاه شیفتگانه به معشوق و لحظه ای دیگر متنفرانه و یا هراسمندانه از معشوق است. همه حالات فیگورهای بوف کور تبلور این حالات شیفتگانه/متنفرانه است و آنها در یک بازی جاودانه مرتب یکدیگر و این تراژدی نارسیستی را بازتولید می کنند،همانطور که در فرهنگ ما ،کشتن دگر اندیش و رقیب و تبدیل شدن بت شکن به بت نو،تبدیل شدن آزادی خواه به سرکوبگر آزادی بطور عمده مرتب تکرار میشود.(درباره اطلاع بیشتر به معضلات نارسیستی و ماتریکس نارسیستی به دو مقاله من در باب <معضلات نقد و نقادی در میان ایرانیان> مراجعه کنید).

3/ **نتایج سرکوب جنسی در روان ایرانی**: این ویلهلم رایش است که در کتبی مانند <روانشناسی توده ای فاشیسم> و یا <انقلاب جنسی> نشان می دهد که سرکوب جنسی و عشقی باعث ایجاد نوعی از شخصیت جمعی می شود که از یکسو طغیان گر است و از سوی دیگر صبور و مشتاق دیکتاتورها. زیرا درونش مالامال از اشتیاق و هراس است. اینگونه تحت تاثیر اشتیاقات تعالی نیافته اش طغیان می کند و ناگهان هراسش بروز می کند و در پی دیکتاتور و سرکوب گر جدیدی می گردد. چنین اجتماع و انسانی مرتب در یک چرخه طغیان و سکوت و قبول دیکتاتوری زندگی می کند و بت شکنی اش به بت سازی بعدی منتهی میشود. اگر به حوادث دو سده اخیر کشور خویش نگاه کنیم،براحتی می بینیم که این حالت شخصیتی ناشی از سرکوب جنسی و اسارت در اشتیاق و هراسهای جنسی خویش و اسارت در بحران جنسی و عشقی ایرانی باعث چه فاجعه هایی و عقب ماندگیهایی شده است و چگونه از یک تحول انقلابی و طغیان در انتها تنها مبارزه با <بی حجابی> باقی می ماند. بنابراین بایستی به معنای عمیق <میان تهی> هدایت در بوف کور و خنده خشک پیرمرد که ناشی از این هراسهای جنسی و تاثیر آن بر روند اجتماعی و فردی جامعه خویش اندیشید، تا به عمق فاجعه پی برد و به ضرورت تحول و هم بهتر تکرار تراژیک بوف کور در این دو سده را و سترونی قرون متوالی فرهنگ ایرانی را درک کرد. ضرورت آری گویی به جسم و تن و عبور از بحران جنسی و عشقی جامعه و درون خویش یکی از ضرورتهای مهم تحول و رنسانس ایرانی و یک اصل و شیوه مهم عبور جامعه ایران از تکرار تراژیک بوف کور است. آنگاه بجای خنده خشک میان تهی این پیرمرد قوزی ، فضای درونی و برونی فیگورهای بوف کور و جامعه و یکایک ما را خنده شرورانه و زیبا و هوس انگیز عاشقان زمینی و زنان و مردان رقصان و خندان ایرانی پر می کند که در خویش و در جسم خویش به تلفیق اروتیسم بی پروای مدرن و اروتیسم پرشرم شرقی دست می یابند و اروتیسم خندان و پرشرم جسمهای خندان عاشقان زمینی و عارفان زمینی را می آفرینند.

حال اگر با این سه معیار پیش شرطهای سلامت روحی و بلوغ به سه سلوک مهم فرهنگی ما یعنی اخلاق گرایی، قهرمان گرایی (از پهلوانان اسطوره ای تا فدایی خلق و قهرمانان میهنی امروز) و عرفان بنگریم، براحتی می بینیم که بخاطر همین گذار منفی اودیپی و نارسیستی و سرکوب جسم و تن و اروتیسم، آنها مالامال از حس تحقیر و هراس از لذت جسم، خرد و زن و عشق زمینی هستند و در پی دستیابی نارسیستی به وحدت وجودی از طریق نفی جسم و فردیت(و نه به شکل سالم ان از راه خویشتن دوستی و فردیت)و فدای خویش در پای این یا ان ارمان و مام وطن بوده و گاه هنوز می باشند. همین اختلالات و هراسهای روانی زیربنای آن هستند که عرفان ما با تمام نکات مثبت اش، ناتوان از عبور نهایی از اخلاق ضد جسم و نفی خرد می گردد و خود به تبلوری از این عناصر ضد جسم وفردیت و ضد خرد تبدیل میگردد،همانطور که نگاه کاهنانه و اخلاقی اینکار را می کند و ناتوان به گذار به اخلاق مدرن می شود. این معضلات درونی باعث شد که قهرمانان ما بخاطر نشناختن این بیماری درونی خویش و عدم رهایی از آن حتی به خواستهای برحق سیاسی و اجتماعی خویش دست نیابند و بجای آن در نهایت در کنار سنت و دشمنش به سرکوب جسم، زن، دمکراسی و خردمندی بپردازند. اینگونه در برابر نسل نوی ما این وظیفه قرار دارد به این تکرار تاریخ پایان دهد و با شناخت بیماریهای خود و با گذار از این فرهنگ قهرمانه/عارفانه/کاهنانه ضد جسم و لذت و ضد فردیت، بدون حس گناه دست به سالم سازی خویش و فرهنگ خویش زند، تا بتواند به جامعه مدرن و نگاه مدرن سرانجام دست یابد.

سوال مهم برای ادامه نقد ما این است که آیا راوی با این ارثیه تاریخی/ فرهنگی/خانواده ای میتواند تکرار تاریخ نکند و راهی نو برود؟ ایا میتواند به عشق زمینی دست یابد و از سنت جسم و خرد ستیزی پدرش و روح گرایی و اسطوره گرایی مادرش بگذرد و با حفظ این عشق مادرانه و تجربه پدرانه در خویش، پا به عرصه عشق فردی و حقیقت فردی خویش بگذارد و زندگی نو بسازد؟. اینجاست که هدایت برای پاسخ دادن به این سوال گویی راوی را با عشقش روبرو می کند و اکنون گویی راوی بزرگ شده در این فرهنگ، در دوران جوانی با عشق اولش روبرو میشود و اکنون زمان گذار از عشق اولیه و دست یابی به عشق زمینی و فردی خویش برای او فرارسیده است. آیا راوی می تواند تن به این عشق بدهد و یا بر نگاه مسحورانه/متنفرانه و عارفانه/کاهنانه خویش چیره شود و معشوقش را با تمامی ضعفها و تواناییهای زمینیش و در چندلایگی زنانه اش و بالعکس معشوق او را در چندلایگی مردانه اش و با تمامی ضعفها و قدرتهای فردیش بپذیرد و هردو بر تصویر باشکوه عشق نارسیستی و خیالی و عشق ادیپالی به پدر و مادر چیره شوند و به جهان سمبلیک و زمینی خویش دست یابند؟

راوی ابتدا مدتها مجنون وار و مسحور بدنبال این زن اثیری و صحنه می گردد. این احساس رمانتیک او با حالت رمانتیک عشقهای اولیه کمی تفاوت دارد و این تفاوت در این است که او بخاطر اسارتش در نگاه ادیپالی و شیفتگانه/متنفرانه در معشوق،ناجی ایی می بیند که می تواند بکمک یکی شدن با او بر پوچی درونش چیره شود،بجای آنکه به سان یک فرد مستقل و با اعتماد بنفس،تن به عشق، به معشوق اولش و مسحوری عشقش دهد و حتی رمانتیک وار به معشوقش عشق ورزد. اینگونه نیز از یکسو در پی اش می جوید و از طرف دیگر برای تسکین پوچی درونی و چشیدن حالت مسحوری به شکل خیالی و به شیوه مترادف و بطور عمده همراه این حالت افسونگرانه خویش، به سراغ تریاک و شراب می رود. راوی بخوبی این حالاتش را بیان می کند و اگر صادق باشیم ، بویژه این حالات میل یگانگی و رهایی از پوچی و چندپارگی درونی را نیز خود در عشقهای اولیه بنوعی تجربه کرده ایم و یا هنوز می کنیم. بی دلیل نیست که عشق ایرانی به همان حالت وحدت عرفانی مولاناست که در وصف معشوق می گوید:< شور تویی،نور تویی،دولت منصور تویی> و در نمونه لوس آنجلسی و پاپ آن ، آنگاه به ترانه < تو،تو،همچیم تو> تبدیل میشود.

< از وقتی او را گم کردم ، از زمانیکه یک دیوار سنگین ، یک سد نمناک بدون روزنه بسنگینی سرب جلو من و او کشیده شد، حس کردم که زندگیم برای همیشه بیهوده و گم شده است. اگر چه نوازش نگاه و کیف عمیقی که از دیدنش برده بودم یکطرفه بود و جوابی برایم نداشت؛ زیرا او مرا ندیده بود، ولی من احتیاج باین چشمها داشتم و فقط یک نگاه او کافی بود که همهء مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل کند - بیک نگاه او .دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت
از این ببعد بمقدار مشروب و تریاک خودم افزودم، اما افسوس بجای اینکه این داروهای ناامیدی فکر مرا فلج و کرخت بکند ، بجای اینکه فراموش بکنم، روزبروز ، ساعت بساعت ، دقیقه بدقیقه فکر او ، اندام او ، .صورت او خیلی سخت تر از پیش جلوم مجسم می شد
چگونه می توانستم فراموش بکنم؟>

تا آنکه سرانجام زن شبی به سراغ او می آید و مجنون به دیدن لیلی نائل میشود و راوی با زن و عشق اش روبرو میشود. معشوق اش به واقعیتش و خانه اش میاید. عشق زمینی/ اسطوره ایش، این دختر/مادر، این زن اثیری/مادر وارد این خانه سنت پدری و جهان راوی میشود. زن اثیری و سیاه پوش بدرون خانه راوی می آید و خسته و با سکوت بر تخت راوی دراز می کشد. با اینکه بوف کور مانند یک ملودی موسیقی و با حساب و دقت تمام نوشته شده است و بنابراین می توان و تا حدودی بایستی کل کتاب را بدقت مثل یک ملودی چندلایه گوش کرد و بررسی روانکاوی کرد،اما بخاطر جلوگیری از طولانی شدن مطلب از این کار خودداری می کنم و فقط به مطالب اساسی می پردازم،تا خواننده به رمز درونی بوف کور پی ببرد و سپس بقیه نوشته را خود روانکاوی و رمز زدایی کند و بازآفریند. اکنون وارد یک صحنه مهم بوف کور را مطرح می شویم که لحظه تلاقی دو عاشق و معشوق مبتلا به این ارثیه ادیپالی و خیالی است و می خواهم نتیجه این برخورد را و ثمرات بعدی آنرا در فرهنگ ایرانی و در ر وان فردی یکایک ما را بکمک این تصویر بوف کور مطرح کنم. بدینخاطر برخی نکات اساسی را بدقت بیشتری به زیر ذره بین می برم.هدایت در این صحنه ها چنان بدقت فرهنگ ایرانی/اسلامی، کاهنانه/عارفانه و گذشته وحال و ثمرات تکرار خویشتن کشی،جسم کشی و گرفتاری در عشقهای ممنوعه ادیپالی را به صحنه می کشد که هر جمله اش را بایستی چون شرابی ناب سر کشید و از آن لذت برد و از آن یاد گرفت.

< قلبم ایستاد ، جلو نفس خودم را گرفتم ، میترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود، سکوت او حکم معجز را داشت ، مثل این

بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند، از این دم، از این ساعت
و یا ابدیت خفه می شدم ـ چشمهای خستهء او مثل اینکه یک چیز غیرطبیعی
که همه کس نمی تواند ببیند ، مثل اینکه مرگ را دیده باشد ، آهسته بهم
رفت، پلکهای چشمش بسته شد و من مانند غریقی که بعد از تقلا و جان
کندن روی آب می آید از شدت حرارت تب بخودم لرزیدم و با سر آستین
عرق روی پیشانیم را پاک کردم.>

راوی با عشق اش روبرو میشود، با کسی که مسحور چشمانش، مسحور چشمان دخترانه/مادرانه اش و تبلور عشق ادبیالیش است و اکنون دقیقا رفتارش و احساساتش،حالت این انسان عاشق و گرفتار در این عشق ادبیالی و با احساسات دوسودایی است. اینگونه هر لحظه اش مالامال از عشق و اشتیاق به دیگری و هراس و ترس از معشوق و جسم و هوس اروتیکی و عاشقانه خویش است. احساساتش تنها حالت رمانتیک میل و شرم یک مجنون عاشق نیست بلکه بیش از هرچیز حالت دو سودایی مسحورانه/متنفرانه، مسحورانه/هراسمندانه یک انسان گرفتار در عشق خیالی است. به این خاطر قلبش در اثر این اشتیاقات دوسودایی به ارث برده از فرهنگ ضد جسم و ضد جنسی خویش، از این شوق و هراس، از این حس محو شدن در افسون نگاه مسحورانه/زجردهنده دیگری در حال ایستادن است و او می خواهد با نفس نکشیدن گویی مانع سرباز شدن این احساسات خویش شود. همانطور که بطور معمول ایرانیها خشم و اشتیاق خویش را،درد خویش را می خورند و سرکوب می کنند و بدان خاطر به انواع بیماریهای افسردگی ،اعتیاد و روانی/جسمی مانند میگرن و زخم معده و غیره دچار می شوند،بجای اینکه با نفس کشیدن و بیان درد و خشمشان و تعالی بخشی درد و زخمشان به تمنای اعتراض و دفاع از خویش مدرن، به تغییر و چیرگی بر موانع سعادتشان دست زنند. راوی رابطه اش با اشتیاقات و احساساتش مثل یک انسان وسواسی/اجباریست که هم این اشتیاقات جنسی و خشم گینانه خویش را در خویش بشدت احساس می کند و هم می خواهد آنها را بخاطر هراس اختگی و هراس جنسی اش سرکوب کند و ناخودآگاه باور به ناممکن بودن تمناهایش دارد. ثمره شخصیتی این حالتهای وسواسی/اجباری یا کاهنانه/عارفانه مردان سنتی ایرانی سه شکل عمده است. یک شکل آن کاهنان سرکوب گر جسم و شکل دوم آن، این راوی است که در واقع بخاطرهراسهایش دچار یک ناتوانی جنسی و احساسیست و ناتوان از تن دادن به امیال و خواهشهای جنسی و خشم آلود خویش و ناتوان از تعالی بخشی این احساسات به اروتیسم و خشم مدرن است و نقطه مقابل و آن روی سکه این راوی، کاهن لجام گسیخته و یا دختربا بزرگ سنتی است که می خواهد فقط بگاید،بکند و خشمش را به جسم و به زندگی بدون تعالی بخشی و به شکل نابالغانه بیان می کند و در نهایت هر سه، چه کاهن و یا راوی ناتوان و چه کاهن لجام گسیخته تکرار سنت و تکرار بازی جاودانه شیفتگانه/متنفرانه و تکرار قتل گاو جسم بدست میترا می کنند. نمونه زنانه این حالت در شکل افسردگی و سردمزاجی زنانه از یکسو ، عشق روحی و در نهایت پرتوقع مادرانه و ضد جسم و از طرف دیگر حالت هیستریک و نیز خشم کور لکاته وار است که اکنون بقول راوی یک مرد را برای شکنجه دادن،یکی را برای شهوت و دیگری را برای عشق می خواهد و اینگونه این سه نمونه زنانه نیز با نفی زنانگی از یکسو و از طرف دیگر با خشم کور و خشونت جنسی به خویش و به جسم و به معشوق تکرار سنت می کنند و در خدمت سنت عمل و رفتار می کنند. زن اثیری اینجا تبلور حالت اولیه زن ایرانی درگیر این حالت ادبیالیست که بر اساس افسردگی و کشتن زنانگی خویش در پای نگاه پدر سنت و نقش مادر،بخاطر نگرفتن جوابی برای عشق و جسم خویش، دچار حالت خستگی و افسردگیست. این تصویر را بایستی ادامه تصویر قبلی دید که در آن دختر/مادر به پدر/معشوق دست دراز می کند و جوابش را با خنده خشک می گیرد. اکنون دختر/مادری که جواب عشق اش به مرد/ پدر را نگرفته است و تمایلات زنانه اش با خنده خشک و سرکوب گرانه سنت روبرو شده است، خود این نگاه ضد جسم و ضد عشق را در خویش بنوعی جذب کرده است و اینگونه بناچار دچار سردمزاجی و افسردگی و خستگی می شود و در واقع در پی روح شدن و با نگاه پدر یکی شدن،مرگ جسم خویش را ناخودآگاه قبول می کند. هیستری و افسردگی در همه جوامع شکل عمده بیمار روانی زنانه است،همانطور که بیماری وسواسی/اجباری و یا اعتیاد شکل عمده بیماریهای روانی مردانه است.هیستری به معنای تطبیق خویش با خواست و آرزوی دیگری،یعنی تن دادن به آرزوی پنهان پدر خیالی و مادر خیالیست و آرزوی پنهان این پدر و مادر خیالی چیست. از یکسو سرکوب جسم و سرکوب زنانگی بخاطر هراس از آنها و از طرف دیگر لذت بردن پنهان از خشم و شهوت نارسیستی نابالغ و تن دادن به وسوسه های شهوانی و خشمگین خویش و این یعنی تولد لکاته. لکاته و زن اثیری، زن افسرده و زن خشمگین دو روی یک سکه هستند. زیرا افسردگی تنها شمشیر بسمت خویش نشانه رفته است. همانطور که خودکشی،یک دیگرکشی سمبلیک است. حالت هیستریک و تن دادن به خواست پدر خیالی و سرکوب جسم را این جا به شکل< هیستریک تبدیلی> ،یعنی به شکل قبول و اجرای اعمالی از پدر می بینیم که سمبل سرکوب است . اینگونه زن اثیری خسته و افسرده و سراپا سیاه پوشیده، مانند پدر یا پیرمرد قوزی در حال جویدن انگشت سبابه دست چپش می شود و با مرگش به لکاته دگردیسی می یابد.

< صورت او همان حالت آرام و بی حرکت را داشت ولی مثل این بود
که تکیده تر و لاغرتر شده بود. همین طور دراز کشیده بود ناخن انگشت
سبابهء دست چپش را می جوید- رنگ صورتش مهتابی و از پشت رخت سیاه

نازکی که چسب تنش بود خط ساق پا ، بازو و دو طرف سینه و تمام تنش پیدا بود.
برای این که او را بهتر ببینم من خم شدم، چون چشمهایش بسته شده بود . اما هرچه بصورتش نگاه کردم مثل این بود که او از من بکلی دور است- ناگهان حس کردم که من بهیچوجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه ای بین ما وجود ندارد.
خواستم چیزی بگویم ولی ترسیدم گوش او ، گوشهای حساس او که باید بیک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد از صدای من متنفر بشود.>

حاصل چنین سیستمی سرکوب گر جسم و جنس و جنسیت در پای نگاه پدرسالارانه/مادر محورانه، در پای اخلاق مقدس پدری و عشق مطلق مادرانه، انسانهایی گرفتار در فانتزیهای درونی ادیپالی و در احساسات دوسودایی ویا چندسودایی خویش و ناتوان از دیالوگ است. زیرا هر کس در دیگری فقط چشمان او و در چشمانش امیال مسحورانه/متنفرانه خویش و تصویر نارسیستی دلخواه خویش را می بیند و ناتوان از دیدن چندلایگی و چهره دیگریست. اساس، چشمها و لمس مسحوری و یا تنبیه و سرزنش در نگاه دیگریست. به این خاطر حرف راوی را باید درک کرد که می گوید < حس کردم که بهیچوجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه ای بین ما وجود ندارد>. زیرا ارتباط و دیالوگی نبوده است. همانطور که کل داستان یک مونولوگ و توصیف است و ما شاهد دیالوگهای بسیار اندکی هستیم. زن و مرد ایرانی، از آنرو که هویت جنسیتی و جنسیشان ، بخاطر گرفتاریشان در این حالت نارسیستی اولیه و ناتوانی از عبور از وحدت نارسیستی اولیه، بشکل سمبلیک رشد نکرده است و نتوانسته اند به شکل سمبلیک کامل به نیاز مردانه یا<فالوس داشتن> و ناز زنانه یا <فالوس بودن> دست یابند، از آنرو این حالات ناز و نیازشان بیشتر به شکل خیالی و نارسیستی و از اینرو نیز ساکن و غیرمتحول است. در حالیکه این دو حالت فالوس داشتن مردانه و فالوس بودن زنانه در شکل سمبلیکش و برپایه فردیت جنسیتیشان قابل تحول و دگرگونی است،همانطور که در جهان مدرن مرتب بر پایه این اشکال اساسی هویتی، حالات مختلف و تلفیقی آن بوجود می یابد و رشد می کند و زنان برپایه ناز مدرنشان به نیازهایشان نیز تن می دهند و مردان هرچه بیشتر به ناز و احساساتشان پی می برند و آن را در خویش جذب می کنند. در واقع حتی می توان از خطاهای مدرنیت و حتی هراسهای فروید و لکان در این زمینه عبور کرد و برخلاف نظر این دو که در نگاهشان در نهایت لیبید و فالوس یک عنصر مردانه است و بدینخاطر زن در این سیستم نمادی از یک کمبود است، میتوان به نگاهی نو و جسم گرایانه دست یافت و به سان جسم خندان و برپایه همین حالات عمومی فالوس داشتن و فالوس بودن،بر پایه ناز و نیاز مردانه، به جادوی مردانه و زنانه، به حالات تلفیقی بالاتر این حالات و جسم دست یافت و به جهانی و جنسیتی مردانه و زنانه و چندلایه تاریخی،اسطوره ای و جادویی دست یافت. اما بحران جنسیتی جامعه ما و گرفتاری مرد و زن ایرانی در حالت خیالی جنسیتی باعث آن شده است که مرد سنتی ایرانی و اسیر و گرفتار جهان پدرسالار به خیال خویش با چهار زن داشتن و یا سرکوب جسم و سگ نفس خویش به <فالوس داشتن> بیشتر می رسد و زن ایرانی با سرکوب خویش و نماینده فالوس سنتی بودن و روح بودن،مادر بودن می خواهد به <فالوس بودن> و عزیز دردانه پدر خیالی بودن دست یابد. بدینخاطر نیز عشق و جسم و جنسیت دوپاره و چندپاره می شود و بدینخاطر ضروریست که نسل ما زنان و مردان مدرن به چندلایگی نوی خویش و فردیت جنسیتی و سمبلیک خویش دست یابد و اشکال مدرن این هویتها را بیافریند. اشکال و حالاتی که مرتب قابل تحول و دگردیسی اند و انسان را به سان سوژه و یا جسم خندان، به یک کثرت در وحدت تبدیل می کند. حاصل سرکوب جسم و گرفتاری در این جهان خیالی، همان میل به عشق رمانتیک روحی و عاری از جسم راوی و حالت فرشته وار زن اثیری و گرفتاری در حالت ادیپالی است که همه فیگورهای هدایت از راوی تا داش آکل، از لکاته تا مادر،از پدر تا عمو بدان گرفتارند.بدینخاطر نیز مدرنیت در ایران نمی تواند رشد کند،زیرا عنصر اساسی مدرنیت کلاسیک یعنی نگاه و قدرت مردانه و ماجراجویی و لذت پرستی و خرد مردانه و رابطه سوژه/ابژه ای در ایران رشد نمی کند و در مسیر بعدی نیز طبیعتا عنصر دوم مدرنیت ویا مدرنیت زمان حال که تحت تاثیر فمینیسم و نگاه زنانه و برابری هرچه بیشتر حقوقی و فرهنگی زن و مرد بوجود می آید،در فرهنگ ما رشد نمی کند،زیرا زنانگی سرکوب می شود. اینگونه با سرکوب مردانگی، مانع رشد مارکوپولوها و دکارتها در فرهنگ ما می شوند و با نفی زنانگی مانع شکل گیری یک جامعه مدرن و برابر و قادر به تحول. دیدن این نفی مردانگی و زنانگی به معنای نفی ستم مضاعف حقوقی و فرهنگی به زنان نیست بلکه هرچه بهتر آن را توضیح می دهد و نشان می دهد که چگونه در این فرهنگ این حالات مرتب یکدیگر را بازتولید کرده اند،همانطور که راوی و زن اثیری،راوی و لکاته مرتب یکدیگر را باز تولید می کنند. موضوع اما این است که قتل جسم و اروتیسم درون زن اثیری تنها بدست اخلاق پدرانه و گرفتاری در نگاه پدر خیالی و همسو خواندن درونی و هیستریک زن ایرانی با نگاه پدر بدست نمی آید بلکه بخش دوم این قتل بدست عشق مطلق مادرانه و سرکوب زنانگی در برابر این نگاه مادر خیالی و عشق مطلق مادرانه صورت می گیرد و مامور این قتل مثل همیشه قهرمان و عارف و یا کودک/ مرد اسیر نگاه مادر خیالیست. اینگونه همانطور که مولانا در داستان اول مثنوی بنام <کنیز و پادشاه> کمر به قتل عشق زمینی و اروتیک در پای عشق مطلق مادری می پردازد و عشق زمینی را لحظه ای و خطرناک و ننگی می خواند،اینجا نیز راوی در

نهایت و در نام مادر، به قتل نهایی زنانگی و در نهایت قتل خویش تن می دهد. زیرا مرگ زنانگی بناچار مرگ حالت متقابل خویش یعنی مردانگی را بدنبال دارد و بالعکس. زیرا این حالات بقول دریدا در یک حالت دیفرانس دریدایی مرتب یکدیگر را بازتولید می کنند و در معنای لکانی که من همان دیگریست و مثل نوار موبیوس که در نقطه ای پشت و رویش به هم تبدیل میشوند،حالات انسانی زنانه و مردانه نیز به یکدیگر تبدیل میشوند و در واقع زنانگی،مردانگی به تعویق افتاده و متفاوت است و مردانگی،زنانگی تعویق افتاده و متفاوت و از اینرو مرگ یکی،بناچار مرگ دیگری را بدنبال دارد. بدینخاطر نیز ما در بوف کور نه با زن مدرن و یا با مرد مدرن روبرویم. راوی که از اشتیاقات هراس دارد و خواهان سکوت معشوق است و اسیر چشمان و روح معشوق و هراسان از تن زنانه او و تن مردانه خویش است، اکنون این کشتن زنانگی که بخش اولش توسط زن و در اشتیاق یکی شدن با پدر سنتی صورت گرفته است،توسط قهرمان و شاعر اسیر نگاه مادر خیالی و برای دست یابی به افسون نگاه مادر خیالی کامل میشود و قتل نهایی صورت می گیرد.

بفکرم رسید که شاید گرسنه و یا تشنه اش باشد ، رفتم در پستوی اطاقم
تا چیزی برایش پیدا کنم -اگر چه می دانستم که هیچ چیز در خانه به هم
نمیرسد- اما مثل اینکه به من الهام شد، بالای رف یک بغلی شراب کهنه که
از پدرم به من ارث رسیده بود داشتم-چهارپایه را گذاشتم- بغلی شراب را
پایین آوردم- پاورچین پاورچین کنار تختخواب رفتم، دیدم مانند بچهء
خسته و کوفته ای خوابیده بود. او کاملا خوابیده بود و مژه های بلندش
مثل مخمل بهم رفته بود- سربغلی را باز کردم و یک پیاله شراب از لای
دندان های کلید شده اش آهسته در دهن او ریختم.>

در متن دوم در می یابیم که این شراب در واقع سمی است و یادگار مادر راوی و تبلور خشم اوست. آیا راوی هراسان از جسم و مبتلا به نوعی ناتوانی جنسی، ناخودآگاه از این جریان مطلع نیست. او بایستی مطلع باشد، زیرا همانطور که هدایت در شیوه نگارش کتاب نشان می دهد، در واقع متن دوم قبل از متن اول رخ می دهد و همه چیز در بوف کور تکرار میشود. اینگونه او ناخودآگاه و خودآگاه می داند که این شراب سمیست. ترس راوی از جسم و تن خویش و معشوق و اشتیاقات اروتیک جسم خویش و معشوق آنچنان زیاد است و او خود نیز آنچنان اسیر چشمان دیگری و رابطه روحی مسحورانه است که معشوقش را بدون جسم می خواهد. اینگونه جمله بعدیش و آرامش یافتنش بعد از خوراندن شراب به زن اثیری نشان می دهد که او ناخودآگاه می داند چه می کند. او خود یک روح مشتاق،یک کودک تشنه پستان مادر بیش نیست،که می خواهد در چشمان معشوق و مادرش غرق شود و با او یکی شود،پس مانع این یگانگی، یعنی جسم خویش و جسم معشوق را می خواهد از بین ببرد. همانطور که عارف و کاهن ما برای دستیابی به بیگناهی و وحدت نارسیستی با عشق مادری به سرکوب نفس خویش می پردازد. راوی در جمله بعدی می گوید:

< برای اولین بار در زندگیم احساس آرامش ناگهان تولید شد. چون دیدم
این چشم ها بسته شده، مثل اینکه سلاتونی که مرا شکنجه می کرد و کابوسی
که با چنگال آهنیش درون مرا می فشرد، کمی آرام گرفت. صندلی خودم
-را آوردم ، کنار تخت گذاشتم و بصورت او خیره شدم - چه صورت بچه
گانه، چه حالت غریبی! آیا ممکن بود که این زن، این دختر ، یا این فرشتهء
عذاب (چون نمی دانستم چه اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که این
زندگی دوگانه را داشته باشد؟آنقدر آرام ، آنقدر بی تکلف؟
حالا من می توانستم حرارت تنش را حس کنم و بوی نمناکی که از
گیسوان سنگین سیاهش متصاعد می شد ببوسم-نمیدانم چرا دست لرزان خودم
را بلند کردم. چون دستم به اختیار خودم نبود و روی زلفش کشیدم - زلفی
-که همیشه روی شقیقه هایش چسبیده بود-بعد انگشتانم را در زلفش فرو بردم
موهای او سرد و نمناک بود-سرد، کاملا سرد. مثل اینکه چند روز
میگذشت که مرده بود-من اشتباه نکرده بودم، او مرده بود.دستم را از
توی پیش سینهء او برده روی پستان و قلبش گذاشتم - کمترین تپشی احساس
نمی شد، آینه را آوردم جلو بینی او گرفتم، ولی کمترین اثر از زندگی در او
وجود نداشت...>

آری جسم و زنانگی و مردانگی در این فضای سنتی پدر سالاری/مادرمحوری محکوم به مرگ است و راوی به سان فرزند این فرهنگ، با آنکه خواهان دستیابی به سعادت و عبور از این فرهنگ ضد جسم و ضد لذت است، نمیتواند راهی جز راه نیاکان خودش که همان هراس و سرکوب جسم و زن است برود، زیرا برای این عبور نقد گذشته، شناخت

این ماتریکس و بحران درونی خویش از یکسو و از سوی دیگر تن دادن به فردیت جسمانی و جنسیتی خویش، آری گفتن به جسم و جنیست زنانه و مردانه و چندلایه خویش و عبور از وحدت نارسیستی با مادر و پدر خیالی و عبور از خوشیهای درد آور نارسیستی سنتی لازم است و نه راوی و نه زن اثیری و نه پیرمرد و یا مادر و یا لکاته و رجاله ها قادر بدانند. در آنها این هراس از جسم و لذت و هراس از عشق و خرد زمینی چنان قویست و گرفتاریشان در نگاه دیگری و در نگاه مسحورانه/متنفرانه به دیگری چنان عمیق است که هر چند ابتدا در پی رهایند و مثل راوی شروع به شک کردن و سوال کردن و یا مثل لکاته شروع به طغیان و لمس جسم و اروتیسم می کنند،اما تحت تاثیر این گرفتاریهای درونی ، آخر ناتوانی راوی و خشم کور لکاته به تولید کننده جدید سنت تبدیل میشود و هر دو به پیرمرد و پیرزن خنزرپنزری تبدیل میشوند و یکدیگر را و زنانگی و مردانگی را می کشند. اینگونه متن اول و متن دوم با قتل زن بپایان میر سد و همزمان این قتل به معنای قتل مردانگی و تبدیل شدن راوی به پیرمرد خنزرپنزری و اسارت در نگاه و چشمان یک معشوق اثیری/مادرانه خیالیست.اسارتی که قرنها طول کشیده است و این زنان و مردان نابالغ و گرفتار نگاه پدر و مادر خیالی، قرنها چنان مسحور این نگاه و در حال سرکوب خویش برای دست یابی به یگانگی با او بوده اند که متوجه گذشت تاریخ و پیشرفت جهان نشده اند. اکنون ما ، نسلهای معاصر کم کم چشم می گشایند و متوجه یک تاخیر بزرگ تاریخی می شوند،متوجه بدهکاری بزرگ فردی و تاریخی خویش و می خواهند بر این تاخیر چیره شوند و بدنبال مقصر می گردند و ناخودآگاه دیگربار با این جستجوی مقصر به تکرار نگاه شیفتگانه/متنفرانه ادامه می دهند و از اینرو تکرار تراژدی می کنند وبه قتل مخالف و دگر اندیش و تبدیل خویش به پیرمرد خنزرپنزری ، به قتل دوباره سهراب بدست رستم،اسفندیار به دست رستم و سرانجام رستم و بناچار به دست شغاد دست می زنند و در آینه می نگرند و پیرمرد و پیرزن خنزر پنزری را و خنده خشک پیروزی سنت را بازمی یابند. اینگونه در بوف کور و در طول تاریخ معاصر، قتل گاو و تن بدست میترا و سرکوب جسم و دیگری بخاطر نگاه و آرمان خویش و تبدیل شدن به قهرمان و سرکوب دیگری صورت می گیرد و تکرار میشود. هدایت اما به بیان این سرکوب و تکرار قناعت نمی کند بلکه به بررسی نتایج و ثمرات دقیق این سرکوب جسم و سرکوب زنانگی و مردانگی در تاریخ و روان یکایک ما می پردازد. ثمرات عمده این سرکوب و قتل جسم،قتل خرد و عشق زمینی، قتل زنانگی و مردانگی چیست؟. دو ثمر اساسی این سرکوب به شرح ذیل است.

1/ سرکوب تن و جسم در جامعه و فرهنگ و روان ایرانی برای دست یابی به یکی شدن روحی با نگاه پدر و مادر خیالی صورت می گیرد،زیرا انسان ایرانی گرفتار در چشمان این مادر و پدر خیالی،جسم خویش را و اشتیاقاتش را مانع یکی شدن و وحدت نارسیستی،مانع دستیابی به بهشت دوباره و مقصر رانده شدن از بهشت می داند. از اینرو به سرکوب جسم،سکس و زن و در نهایت شور مردانه می پردازد. بدینخاطر با این سرکوب هرچه بیشتر به اندیشه های روح شدن، فنا شدن، میل مرگ و رهایی روحی تن می دهد و خواهان این رهایی روحی از طریق هر چه بیشتر سرکوب کردن خویش است. اینگونه فرهنگ مرگ پرستی،درد پرستی و روح پرستی و تحقیر جسم و هراس از سکس و اروتیسم در این رشد می کند. حاصل دیگرش دوپاره شدن عشق و تبدیل شدن به عشق افلاطونی خوب و سکس کثیف است. حاصل دیگر این سرکوب چرخه جاودانه احساس گناه/وسوسه در روح و روان ایرانی و مبتلا شدن ایرانی و روانش به این چرخه جهنمی و سترونی قرون متوالیست. او گرفتار در این جنگ درونی و برونی با جسم و رانشهای خویش می شود و مرتب خویش را برای روح شدن،یکی شدن روحی با معشوق اخته می کند.

2/ حاصل دیگر این سرکوب، اسارت پنهان در حالات نابالغانه خیالی و نیز کابوس وار اشتیاقات اروتیکی و خشم آلود خویش است. در نتیجه این سرکوب اخلاقی این احساسات هرچه بیشتر کور و خطرناک و یا اهریمنی می شوند و انسان ایرانی هرچه کمتر قادر می شود به تعالی بخشی و جذب این احساسات دست یابد و کمتر می تواند احساسات نارسیستی، اروتیکی،پارانویا و خشمالود خویش را به تمناهای مدرن نارسیستی،اروتیکی و غیره تبدیل کند. زیرا ابزار دست یابی به این تعالی بخشی یعنی جسم بودن و فردیت جسمی و جنسیتی اش را بشکل عمده سرکوب کرده است. اینگونه اکنون این اشتیاقات بشکل نابالغ و بشکل خوشی دردآور نارسیستی بر درون او در خفا حکومت می کنند و ایجاد گر انواع خشونتهای جنسی،هراسهای خشن جنسی و امیال خشن جنسی و یا عشقی از یکسو و از سوی دیگر میل دائمی و پنهان به قتل پدر و کشتن قانون و بی قانون بودن و کاهن لجام گسیخته بودن، لکاته بودن و خدای جبار بودن می شود. اینگونه این کاهن و عارف در خفا تبدیل به یک منحرف جنسی و یک خودمدار نارسیستی و سرکوب گر دیگری میشود که می خواهد خدا باشد و همه چیز را بدون مسئولیت در برابر خویش و دیگری و در برابر قانون یا <نام پدر> بچشد و مرتب سادیسم وار طغیان می کند و از سوی دیگر برای تنبیه خویش به زجر مازوخیستی خویش تن می دهد. اینگونه حالات سادومازوخیستی ایرانی در عشق،اروتیک و روابط خانوادگی بوجود می آید و نگاه خیرو شرانه،جستجوی مقصر و میل سرکوب و خشونت بر دیگری از تختخواب تا سیاست را در بر می گیرد. بخش دیگر این سرکوب جستجوی ناخودآگاه میل به یگانگی و محو شدن با معشوق در اعتیاد و در بیماریهای روانی و درد طلبی و تقدس درد و زجر است.

هدایت اکنون در ادامه متن اول و در متن دوم ما را با نتایج این سرکوب و تکرارتراژیک آن در تاریخ و نسلهای متفاوت روبرو می سازد. راوی پس از مطمئن شدن از مرگ زن و سکوت جسمش،اکنون دقیقا هرچه بیشتر از یکسو روح گرا میشود و می خواهد نارسیستی خویش را بزرگ و یکی شده با هستی به سان روحی احساس کند و به نئشگی نارسیستی و پی یکی شدن با چشمان معشوق دست یابد و از طرف دیگر با تن دادن به امیال ماقبل ادیپالی و اشتیاقات بیمارگونه جنسی و در عین حال کانیبالی خویش، می خواهد به این خوشی دردآور نارسیستی و یکی شدن با معشوق دست یابد. اینگونه از یکطرف روح گرا می شود و از طرف دیگر با جسم معشوق مرده اش می خوابد و سپس او را برای آنکه بدست فرد دیگری نیافتد،قطعه قطعه می کند. شیوه عمده عشقی/اروتیکی حالت شیفتگانه/متنفرانه به شکل بلعیدن و بلعیده شدن است. حالت کانیبالیستی نیز شکلی از این حالت است. کانیبالیسم در واقع عاشقی است که می خواهد با خوردن معشوق با او یکی شود و به وحدت نارسیستی دست یابد. راوی ما نیز اکنون می خواهد از یکسو سراپا روح شود،احساس بزرگی روحی کند و از سوی دیگر به تکه تکه کردن تن معشوق می پردازد، تا او فقط مال خودش باشد و در هر دو حالت به لذت ژوئیسانس نارسیستی و نالغانه خویش دست یابد. اما قبل از ورود به این عرصه و شناخت عمیق علل گرفتاری ایرانی در این حالات بخاطر ناتوانیش از عبور و چیرگی بر این لذایذ نابالغانه و بیمارگونه و بخاطر ناتوانیش از دست یابی به تمناهای مدرن چندلایه،بایستی یکی دو نکته اساسی را مطرح کرد.

1/ از آنجا که زبان فارسی یک زبان شاعرانه/عارفانه است و هنوز این زبان مثل خود ما به یک زبان مدرن تبدیل نشده است، از اینرو نیز تفکیک حوزههای زبان و سنجش علمی و زبان محاوره و ارزش گذاریهای اخلاقی عمومی در آن خیلی کم صورت گرفته است. به خاطر حاکمیت این فضای اخلاقی بر زبان فارسی نیز تشریح علمی و سنجش علمی حوادث و بیماریها بدون ارزش گذاری اخلاقی منفی بسیار سخت است. از اینرو بایستی خواننده من بویژه به این موضوع، در حین خواندن مطالب پایین و مقالات بعدی و پرداختن هرچه بیشتر به بیماریهای روانی و جنسی جامعه ایرانی و فیگورهای کتاب، توجه داشته باشد که نویسنده و این مقالات هیچ نگاه منفی و اخلاقی به بیماریهای روانی ندارد بلکه این بیماریها را به سان پیش شرط روانی بلوغ روحی و به سان یک بحران بلوغ می بیند. بیماریهای روانی از انحرافات جنسی تا اعتیاد، از نویروزها تا پسیکوزها در نهایت بقول لکان اسامی دلالت هستند و حکایت از حقایق عمیق درونی ما و قدرتهای بزرگ درونی ما می کنند که چون در جهانمان و جسممان تعالی،زیبا و جذب نشده اند، ما را به پریشانی و تکرار بیماروار مبتلا می سازند. اینگونه نیز راه حل عبور از بحران اعتیاد،بحران جنسی ایرانی،بحران عشقی و بحران هویتی ایرانی، راه حل عبور از سادومازوخیسم جنسی و عشقی ایرانی و راه حل عبور از راوی و لکاته درون خویش، نه سرکوفت زدن،تنبیه و سرزنش خویش و دیگریست. این تنبیه و سرزنش تکرار همان حالت شیفتگانه/متنفرانه و باعث ماندگاری در بیماری میشود. همانطور که آدمهای معتاد ابتدا با سرکوفت خویش و دیگران باصطلاح ترک می کنند و دوباره مجبور به بازگشتند،زیرا هنوز آن قدرت خویش را که آنها را به سمت اعتیاد می کشاند و به مکیدن نارسیستی پستان مادر خیالی وامی دارد، در خویش به شکل یک تمنای مدرن و یک سبکبالی مدرن جذب نکرده اند. ابتدا با عبور از این خدای شرمگین و تنبیه گر درون خویش و دست یابی به قدرت سبکبالی جهان خویش توسط نگاه و تفسیر خویش می تواند بیمار مبتلا به اعتیاد، از اعتیاد بگذرد. زیرا اعتیاد و بیماریهای روانی یک مرحله گذار به بلوغی نو و دست یابی به قدرتی نو هستند. از اینرو نیز اولین گام مهم در آزادی عملی روان ایرانی از این حالت شیفتگانه/متنفرانه این است که به این سرکوفت و تنبیه خویش و دیگری پایان دهد و ضرورت بحران خویش را قبول کند و در آن باره با درون خویش و دیگری به گفتگو نشیند و در این مسیر گام بگام با رشد فردیت خویش و تعالی بخشی قدرت اهریمن اعتیاد خویش به فرشته سبکبالی خویش و جذب قدرتش در جهانش، به جسمی خندان و سبکبال تبدیل شود که اکنون می تواند با نگاهی،چشمکی، با شوخ چشمی و طنزی جهانی را سبکبال کند. زیرا می داند که نگاه کردن، آفریدن است. زیرا می داند نفس کشیدن، خلق کردن است. پس بجای سرکوب احساسات خویش و خوردن خشم و شورهای اروتیکی و سبکبالی خویش و مبتلا شدن به انواع بیماریهای روانی،این انسان ایرانی یاد می گیرد، خشمش و میلهای نارسیستی و سبکبالیش را به خدمت گیرد و همانگونه که با پکی به وافور جهانش را سبکبال می کرد، اکنون با خنده ای خردمندانه و شرورانه جان سنگینی و هر عنصر مخالف شادی و سلامتش را بکشد و جهانش را با نگاهش و تفسیرش و نفس اش سبکبال کند. همین مطلب درباره همه بیماریهای دیگرو حالات دیگر نیز صدق می کند. ابتدا بایستی ضرورت راوی بودن، لکاته بودن، امیال جنسی کاهن لجام گسیخته داشتن را درک کرد و از آنها نترسید و بقول معروف بجای سرزنش خویش با شناخت این ضرورت ابتدا به راوی خندان و لکاته خندان تبدیل شد و سپس با عبور از بیماری و تعالی بخشی خشم و هراس خویش به خشم و هراس مدرن به زن و مرد عاشق زمینی و خندان دگردیسی یافت و با عبور از بیماری و این حالات به مرگ سیستم کهن در خویش و در فرهنگ خویش و ایجاد رنسانس و خوشبختی خویش کمک رساند و جهانی نو آفرید.

2/ همانطور که بقول فوکو،دیسکورس با ایجاد مفهوم <سوژه> همزمان مفهوم <دیوانه> را می آفریند،همینطور نیز یک دیسکورس دقیقا مخالف و مسیرهایی که یک مخالف بایستی برای دست یابی به تحولی نو از آن بگذرد می آفریند، تا بدینوسیله و در این مسیر رقیب خویش را در نهایت به بازتولید دیسکورس کهن و سنت وادارد. ناخودآگاهی نیز بقول لکان ساختاری مانند زبان دارد و زبان ساختار دیسکورس را دارد و دیسکورس را بازمی آفریند. اینگونه نیز برای

یکایک ما در حین عبور از بحران سنت/مدرنیت راهی جز آن باقی نمی ماند که از بکطرف بدرون خویش رویم و با همان اهریمنانی و معضلاتی درونی روبرو شویم که راوی و لکاته و دیگران روبرو میشوند و هم از طرف دیگر راهی جز آن نداریم که با گفتمان با این نیروهای خویش و جذب آنها و با گفتمان با افراد و رقیبان دیگر در عرصه سیاسی و اجتماعی و چالش مدرن به جذب نیروهای خویش و تلفیق مدرنیت و سنت دست یابیم. از اینرو نیز طبیعی است که یکایک ما در مسیر دست یابی به فردیت خویش دچار انواع و اشکال بحرانهای روانی و فردی شود و مسیرهای کوتاه مدت و درازمدتی از انواع بحرانهای بلوغ و بیماریهای روانی از پریشانی و چندپارگی روانی تا اعتیاد و یا افسردگی و زخمهای عشقی و روحی را بچشد و طی کند. موضوع درک سرنوشت و ضرورت خویش و آری گفتن به خویش و بپایان بردن بحران خویش و دست یابی به سعادت فردی و جمعی خویش است. از اینرو بقول نیچه آنکه می خواهد به بهشتی دست یابد،بایستی ابتدا از جهنم خویش عبور کند و ثانیا نمی تواند پرواز را با پرواز آغاز کند و ابتدا بایستی راه رفتن و جهیدن را یاد بگیرد. عبور از نگاه اخلاقی و درک ضرورتهای بحران خویش و جامعه خویش به ما کمک می کند که به یک شفای فردی و جمعی و سبکبالی دست یابیم و برپایه این این شفای فردی و جمعی و سبکبالی می توانیم با یکدیگر به گفتمان نشینیم و از بحرانهایمان مشترکا و یا جداگانه عبور کنیم و تجاربمان را به یکدیگر انتقال دهیم. تنها این عبور از اندیشه جستجوی مقصر و سرکوب اخلاقی خویش و دیگریست که می تواند به جامعه بحران زده ما کمک کند، از طریق گفتمان و شناخت بیماری و سنجش علمی به جهان نوی خویش دست یابد. زیرا هیچکس نیست که نخواهد خوشبخت شود و یا بخواهد بیمار،معتاد، بحران زده باقی بماند. قبول این ضرورت بحران و عبور از جستجوی مقصر به معنای آن نیست که برای مثال در عرصه سیاسی قربانیان شکنجه خواست دادگرانه خویش را نطلبند. قاطی کردن این دو عرصه ناشی از نشناختن اصل مهم مدرنیت یعنی تفکیک حوزههاست. همانطور که بحث علمی در باب دزدی و جستجوی راه حل علمی برای کم کردن یا پایان دهی به دزدی مانع آن نمیشود که دزدی را که به خانه مان می زند،تحول پلیس بدهیم. موضوع اما این است که جستجوی مقصر و حاکمیت نگاه اخلاقی بر عرصه علمی مانع درک عمیق بحران و ضرورت گذار یکایک ما از این بحران و مانع از دیدن تراژدی مشترک ما است که اسارت در این نگاه شیفتگانه/متنفرانه،خیر وشرانه و نافی فردیت است. ابتدا دیدن این درد مشترک و بیماری مشترک و قبول آن به سان پیش شرط رنسانس و بلوغ خویش باعث می شود که در نهایت چپ و راست،شکنجه گر و شکنجه شده، تواب و قهرمان با یکدیگر به گفتمان برخیزند و به شناخت و وسایل رهایی از این ساختار کاهنانه/عارفانه و شیوه تثبیت حقوقی یک ساختار نو و مدرن دست یابند و در کنار این گفتمان، به دادخواستهای حقوقی و برحق خویش نیز تن دهند. ابتدا دیدن این تراژدی مشترک و مرتب تکرار شونده است و رهایی از جستجوی مقصر و تنبیه اخلاقی خویش و دیگریست که زمینه ساز عبور از این جهان خیر و شر و ایجاد حکومت قانون و زمینه ساز دادخواهی قانونی می شود. با این نگریستن علمی به بحران فردی و جمعی خویش، ما به ضرورت خندان و به سرنوشت خندان تبدیل میشویم و به نسل نخستزادگان و برگزیدگان و کار خویش به پایان می رسانیم و بیماری خویش و نیاکانمان را شفا می بخشیم.

حال با این نگاه مدرن و سنجش علمی و با حس هم تباری درونی با راوی و دیگر فیگورهای بوف کور می توانیم بی پروا به بیماری او و خویش و فرهنگمان بپردازیم و با این شناخت به رنسانس و تحول نهایی و بلوغ نهایی دست یابیم. راوی می گوید:

< خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم ، حرارت خود را باو بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم شاید باین وسیله بتوانم روح خودم را در کالبد او بدمم-لباسم را کندم رفتم روی تختخواب پهلویش خوابیدم-مثل نر و مادهء مهر گیاه بهم چسبیده بودیم ، اصلا تن او مثل تن مادهء مهر گیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهر گیاه را داشت-دهنش گس و تلخ مزه ، طعم ته خیار را می داد- تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس می کردم که خون در شریانم منجمد میشد و این سرما تا ته قلب نفوذ می کرد- همهء کوششهای من بیهوده بود، از تخت پایین آمدم ، رختم را پوشیدم.نه، دروغ نبود، او اینجا در اطاق من ، در !تختخواب من آمده تنش را بمن تسلیم کرد.تنش و روحش هر دو را بمن داد تا زنده بود، تا زمانی که چشم هایش از زندگی سرشار بود، فقط یادگار چشمش مرا شکنجه می داد، ولی حالا بی حس و حرکت، سرد و با چشم های !بسته شده آمده خودش را تسلیم من کرد- با چشمهای بسته این همان کسی بود که تمام زندگی مرا زهرآلود کرده بود و یا اصلا زندگی من مستعد بود که زهر آلود بشود و من بجز زندگی زهرآلود

زندگی دیگری را نمی توانستم داشته باشم-حالا اینجا در اطاقم تن و سایه اش را بمن داد-روح شکننده و موقت او که هیچ رابطه ای با دنیای زمینیان نداشت از میان لباس سیاه چین خورده اش آهسته بیرون آمد، از میان جسمی که او را شکنجه می کرد و در دنیای سایه های سرگردان رفت، گویا سایهء مرا هم با خودش برد.>

راوی با بیان حالات درونیش و میل یکی شدنش با معشوق،هم هراس خویش از جسم و هم گرفتاریش در عشق مادرانه و نگاه مادر خیالی و میل وحدت نارسیستی با او را بیان می کند. اینگونه همه احساسات او از میل <حرارت بخشیدن به تن سرد معشوق>،<دمیدن روح در تن او>،همخوابگی با او بشیوه نارسیستی و یکی شدن< نر و ماده مهر گیاه> و حالت عشق سوزان مهرگیاه و یا دهن گس و تلخ مزه همراه با طعم ته خیار زن اثیری که در بخش دوم به حالت لبان لکاته تبدیل میشود و حالتی از مادر رقاصه اش نیز هست،همه و همگی از گرفتاریش در خوشی دردآور و ژوئیسانس نارسیستی و اسارتش در بند اشتیاق نابالغ یکی شدن با دیگری و نفی جسم و ناتوانیش از گذار ادیپالی به ارث گرفته از سنتش و فرهنگش حکایت می کند. حاصل این مرگ جسم و سراپا روح شدن راوی اما دقیقا همان چیزیست که قبلا بیان کردم و آن مرگ مردانگی و جسم خود راویست. اینگونه راوی با شرکت در کشتن زنانگی برای دست یابی به عشق و پستان مادری، همزمان خویش را می کشد و تبدیل به یک روح در جستجوی یگانگی ،تبدیل به یک عارف سرگشته در پی وحدت وجود روحی و یا قهرمان در جستجوی مادر گمشده می کند. بقول راوی با مردن زن اثیری هم <جسمی که او را شکنجه می داد،نابود می شود و هم این سایه او را با خود می برد> و او یک روح سرگردان،یک یهودی سرگردان در پی عشق، یک روح سیال در جستجوی عشق و یگانگی با دیگری میشود که بعدها تن به هر آرمانی و ایده الی می دهد تا به بزرگی نارسیستی و یگانگی نارسیستی دست یابد و سرباز جان باخته این یا آن عشق، یا این و یا آن آرمان میشود. آری من و دیگری یکیست و همه حالات هستی چون یک دیفرانس دریدایی بهم منتهی میشوند و مرگ یکی بناچار مرگ حالت متقابل را بدنبال دارد.وقتی زن تنها یک روح مادرانه و یا یک عشق فرشته وار اثیری میشود،مرد نیز به کودک و یک شاعر و عارف سرگشته و در پی این عشق اثیری و روحمند تبدیل میشود و عشق به تقدس یگانگی روحی و درد و مازوخیسم و سادیسم و نفی فردیت مسخ می گردد. حاصل دیگر این روح شدن، اسارت در اشتیاقات نابالغ خودشیفتگانه است که اکنون بسان روح خویش را بزرگ و شکوهمند و قوی احساس می کند. حالتی که طبیعتا لحظه ای دیگر به حس و لمس پوچی درون تبدیل میشود و راوی بایستی برای رهایی از این هیچی و پوچی به وافور این نماد پستان مادر خیالی پناه برد و اینگونه با اعتیاد به یگانگی نارسیستی دست یابد. اما ابتدا به تبلور روح گرایانه این اشتیاق نارسیستی و لذت نارسیستی نگاه کنیم. بی دلیل نیست که پشت هر اخلاقی هرچند مقدس و جان سنگین،امیال و لذتهایی نابالغانه نهفته است که اساس و تبار این اخلاق و باعث پایداری آن هستند.حتی آنکه خویش را مرتاض وار درد می دهد،برای دست یابی به لذتی این کار را می کند و در حین این خودآزاری، او در اوج خودخواهی و خودشیفتگی نارسیستی است. اینگونه راوی روح گرا نیز هر حرکت و سخنش مانند هر کاهن و عارفی، در حقیقت تبلوری از اشتیاقی و لذتی پنهان و نابالغ و خودمدارانه است و هر حرکت و سخنش در پی لذتی است. با آنکه خیال می کند که با رهایی از جسم و تن بر این اشتیاقات و خودخواهیها چیره شده است. این طنز زندگیست که انسان بشدت اخلاقی و یا انسان بیمار خیلی بیشتر از انسان مدرن و یا سالم، هر حرکتش ناخوداگاه در پی نئشگی لذت و قدرت و اروتیسم و شهوت است. اما چون این خوشی بشکل نابالغانه و ناصادقانه با خویش صورت می گیرد و او نمی تواند این اشتیاقات را در خویش جذب و تعالی بخشد، از اینرو بیمارگونه و بشکل خوشی دردآورست که مرتب بشکلهای مشخصی تکرار میشود و بیمار را فرسوده می کند و به یک تکرار تراژیک مبتلا می سازد. حال نیز راوی ما در لابلای این کلمات روح گرایانه، در حال لمس و چشیدن اشتیاقات نارسیستی نابالغ خویش و شکوهمندی نارسیستی است و چون نمی تواند به یک نارسیسم خندان و بالغ تبدیل شود و یا اشتیاقاتش را تبدیل به تمنای مدرن نارسیستی سازد،اینگونه اشتیاقاتش نابالغ است و او را کودک و خودمدار نگه می دارد. راوی میگوید:

< در این لحظه افکارم منجمد شده بود، یک زندگی منحصر بفرد عجیب در من تولید شد.چون زندگیم مربوط بهمهء هستیهایی میشد که دور من بودند، بهمهء سایه هایی که در اطرافم میلرزیدند و وابستگی عمیق و جدایی ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و بوسیلهء رشته های نامریی جریان اضطرابی بین من و همهء عناصر طبیعت برقرار شده بود - هیچگونه فکر و خیالی بنظرم غیر طبیعی نمی آمد- من قادر بودم بآسانی برموز نقاشی های قدیمی ، باسرار کتابهای مشکل فلسفه ، بحماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم. زیرا در این لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنیها و جنبش جانوران شرکت داشتم، گذشته و آینده ، دور و نزدیک با زندگی احساساتی من شریک و توام شده بود.>

راوی می خواهد چشمان معشوقش را که اسیر آنهاست نقاشی کند، تا،به حفظ و لمس همیشگی این لذت و اشتیاقات نابالغ نارسیستی و توهم یکی شدن با معشوق و هستی و لمس قدرت و لذت بزرگ بودن و شکوهمند بودن دست یابد. با این کار اما از طرف دیگر اسارت ابدیش را در افسون این چشمهای دختر/مادر خیالی و اسارتش در این نئشگی نارسیستی را ایجاب می کند . اینگونه نیز یکدفعه احساس می کند که چشمهای معشوقش باز می شوند و به او نگاه می کنند و توهم وار خیال می کند که او اکنون با کشیدن این چشمها و نگه داشتن آن، می تواند برای همیشه با او یکی شود. همانطور که عارف ایرانی در نهایت با مرگ جسم می خواهد توهم وار با نگاه مادر خیالی یکی شود و حاصلش را در پژمردگی درونیش و ناتوانیش از یکی شدن و از سوی دیگر تبدیل شدن به نسل بعدی عارفان حریص و شهوانی خانقاهی بدست می آورد. همانطور که پهلوانان و عیاران که در واقع عارفان عملی هستند،بخاطر ناتوانی از گذار به این هویت جسمی و تن دادن به لذت عشق زمینی، در نهایت به باج بگیران سرکوچه تبدیل میشوند. کاکارستم در واقع نه کشنده داش آکل بلکه شکل نهایی و بعدی داش آکل، حالت تعویق یافته و متفاوت داش آکل و سیستم پهلوانیست. شکل تعویق افتاده و لات پهلوانی سنتی که بخاطر ناتوانیش از گذار از مثلث ادیپالی و ناتوانیش از چیرگی بر نگاه پدر سنت و مادر خیالی در آتش عشق مرجان می سوزد و می میرد،بجای آنکه بتواند یا تن به عشق زنی دیگر و همسن و سالتر دهد و و یا در حالت عشق سوزانش به مرجان ،با کنار زدن سنت و نظم پدرسالارانه، به گفتگو با مرجان و بیان عشقش تن دهد و اینگونه این جفت عاشق با عبور از سنت، عشق فردی خویش را بیافرینند. با آنکه اگر با یکدیگر فرار نیز می کردند، شاید سرنوشت ماه درویش و شیرو، این جفت عاشق داستان قهرمان گرایانه کلیدر دولت آبادی، بسرشان می آمد که در انتها هم خانواده قهرمان و هم دشمنش یا باب بندار فئودال و پسرش، کمر به قتل این عشق می بندند و برادر قهرمان داستان، خشتک ماه درویش را بخاطر عشق به خواهرش در ملاء عام پاره می کند و باب بندار فئودال با استفاده از دل شکسته او و اعتیاد ناشی از این شکستگی او را به نوکر خویش تبدیل می کند و پسرش، شیرو را به معشوق خویش. اینگونه نیز ماه درویش، این تنها عاشق واقعی داستان کلیدر، با کمری شکسته شده در حین دفاع از عشقش توسط بیل اربابش و قلبی شکسته تر، سوار بر خری مانند مسیحی مصلوب شده داستان را ترک می کند و ما دیگر او را نمی بینیم و شیروی عاشق به معشوق و کنیز سنت تبدیل میشود. اینگونه داش آکل نیز ترکیبی از یک کودک/پیر است تا یک مرد و بدینخاطر نیز مردانه در راه دست یابی به عشقش با قلبی گرم و مغزی سرد عمل نمی کند. همانطور که مرجان و یا لکاته یک دختر/مادر است و بدینخاطر زنانه و با قلبی گرم و مغزی سرد در پی دست یابی به عشقی فردیش عمل نمی کند و همگی اسیر سنت باقی می مانند. راوی نیز حال می خواهد با یکی شدن با چشمان معشوق دختر/مادر و محو افسون چشمانش شدن، به او و وحدت وجود عارفانه دست یابد و حتی فاصله واقعیت و رویا را کوتاه مدت از دست می دهد. اساس حالات پسیکوز و روان پریشی در باور فروید ،کوهوت و در نهایت حتی لکان یک اختلال نارسیستی و میل یگانگی با مادر و نفی <نام پدر> است. راوی عارف ما نیز لحظه ای درستی این نگاه فرویدی را نشان می دهد.

< او کاملا مرده بود ولی چرا، چطور چشمهایش باز شد؟ نمیدانم
.آیا در حالت رویا دیده بودم، آیا حقیقت داشت
-نمیخواهم کسی این پرسش را از من بکند، ولی اصل کار صورت او
نه، چشمهایش بود و حالا این چشمها را داشتم ، روح چشمهایش را روی
کاغذ داشتم و دیگر تنش بدرد من نمی خورد، این تنی که محکوم به نیستی
و طعمهء کرم ها و موشهای زیرزمین بود! حالا از این ببعد او در اختیار من
بود، نه من دست نشاندهء او.>

راوی نیز مثل هر عارف و یا کاهنی در واقع می خواهد با سرکوب جسم و تن خویش و معشوق به سروری دست یابد،همانطور که در جمله آخر راوی مشهود است. اما نتیجه این سرکوب، تنها اسارت در بند امیال نابالغ خویش از سویی و از سوی دیگر گرفتاری در نگاه افسون گر مادر و پدر خیالی،معشوق خیالیست. اما با این جمله، در عین حال راوی راز درونی هر تفکر روح گرایانه را مطرح می کند و آن میل دست یابی به سروری و لذت سرور بودن و کنترل هستی و دیگری و هراس از تن دادن به تنوع احساسات و امیال و ناتوانی از تعالی بخشی آنها و ناتوانی و هراس از عدم کنترل کامل جسم و عشق و اروتیسم است. اینگونه اساس اخلاق مقدس را در واقع بقول نیچه یک امر غیراخلاقی و میل سروری و نئشگی سروری تشکیل می دهد. بی دلیل نیست که اخلاق خیر وشر ایرانی اینقدر قوی در سرکوب گری و در لذت بری از سرکوب گریست. حال گام به گام راوی و در نهایت قدرت هدایت به سان یک هنرمند مدرن ایرانی، امیال ولذائذ نهفته در پشت این روح گرایی و درد طلبی را نشان میدهد،تا ما واقعیت پنهان در پشت این اخلاق گرایان و روح گرایان را بهتر ببینیم که یک تشنه جنسی و روحی و یک لذت پرست شرمگین است . مشکل این گروه اما این است که بخاطر سرکوب و ناتوانی از تعالی بخشی احساساتش،اکنون این امیال بشکل پنهان و نابالغ و بیمارگونه بروز می کنند و شخص را اسیر ژوئیسانسهای (خوشی دردآور و در نهایت بیمارگونه) خویش می سازند و به بحران و بیماری و تکرار کشنده وادار می سازند. راوی اکنون میل خشم به جسم راوی از یکسو و از سوی دیگر میل کانیبالیستی یکی شدن با معشوق را، بشکل میل تکه تکه کردن او می چشد و بیان می کند:

< آیا با مرده چه می توانستم بکنم؟ با مرده ای که تنش شروع به تجزیه شدن کرده بود! اول بخیالم رسید او را در اطاق خودم چال بکنم، بعد فکر کردم او را ببرم بیرون و در چاهی بیندازم ،در چاهی که دور آن گل های نیلوفر کبود روییده باشد-اما همهء این کارها برای این که کسی نبیند چقدر فکر، چقدر زحمت و تردستی لازم داشت! بعلاوه نمی خواستم که نگاه بیگانه به او بیفتد ، همهء اینکارها را می بایست به تنهایی و بدست خودم انجام بدهم-من بدرک، اصلا زندگی من بعد از او چه فایده ای داشت؟ اما او، هرگز، هرگز هیچ کس از مردمان معمولی ، هیچکس بغیر از من نمی بایستی که چشمش بمردهء او بیفتد- او آمده بود در اطاق من ، جسم سرد و سایه اش را تسلیم من کرده بود برای این که کس دیگری او را نبیند برای این که به نگاه بیگانه آلوده نشود - بالاخره فکری به ذهنم رسید: اگر تن او را تکه تکه می کردم و در چمدان کهنهء خودم می گذاشتم و با خود می بردم بیرون- دور ، خیلی دور از چشم مردم و آن را چال می کردم.>

آنچنان هدایت با مهارت هنرمندانه و چندمعنایی این حالات و احساسات دوسودایی و چندسودایی راوی و فیگورهای دیگرش را بیان می کند که برای روانکاوی مثل من یک لذت عمیق است که به رمز زدایی این کلمات دست زنم و در عین حال لمس کنم که بازهم معانی دیگری ممکن است و لمس کنم که نقد من خود نیز ایجاد گر نگاهی نو به متن بوف کور و ایجاد نگاههای متفاوت و نقدهای متفاوت دیگری در آینده خواهد شد. فقط به قصد اول راوی توجه کنید که می خواهد در اطاقش چالی بکند و یا در چاهی با گل های نیلوفر کبود به دور آن معشوقش را دفن کند، و به تکرار مداوم اسطورههای ایرانی از یکسو مانند رستم و قتلش در چاه توسط شغاد و از سوی دیگر اشاره ناخودآگاه یا خودآگاهش به کشتن زنانگی در برابر عشق و نگاه مادرانه که اینجا بشکل انداختن جسد دختر یا زن در چاه که نماد جنین مادری و مادر است توجه کنید و لذت ببرید. نیلوفرهای کبود بدور چاه حکایت از یک عشق ممنوع و چندسودایی می کند که از یکسو بخاطر سنت سرکوبگر جسم و عشق و اروتیک محکوم به مرگ است و از طرف دیگر بخاطر ناتوانی گذار از عشق اولیه به پدر و مادر و ناتوانی از دست یابی به عشق فردی جنسیتی و جنسی کبود و بیمار است. راوی چنان اسیر حالت نارسیستی بلعیدن و بلعیده شدن و یکی شدن با نگاه دیگریست که نمی خواهد بگذارد،هیچکس نگاهش به معشوق مرده اش افتد و به این خاطر او را تکه تکه می کند. او مثل یک کانیبالیست عاشق عمل می کند. تنها او را نمی خورد،زیرا بباورش روحش و چشمهایش را خورده است و اصلش را در خویش جذب کرده است. اکنون وقت چال کردن جسم و زنانگی در قبر سنت و در چاه عشق کودکانه به مادر و اسارت در نگاه مادر و پدر است و بنابراین بایستی اکنون به کمک پدر نماینده سنت، این جسم و شور زنانگی و مردانگی، در این چاه مادرانه دفع شود، تا تصویر و تراژدی کامل شود و بازی افسون گرانه و روحمند یگانگی نارسیستی و لذت نارسیستی اسارت در مسحوری چشمان معشوق و یا اسارت در افسون چشمان مادر و پدر خیالی تکرار و ادامه یابد. اینجاست که سروکله پدر اسیر سنت و نماینده سنت سرکوب گر جسم، در قالب پیرمرد کالسکه چی که در عین حال قبرکن نیز هست پیدا میشود و ما شاهد صحنه ادیپالی با پدرو مادر خیالی و فرزندان و تکرار تراژدی هستیم. راوی با پیرمرد جسد را بدرون کالسکه می برد و اکنون می خواهند با هم به قبرستانی روند و در پای سنت و نگاه مادر، جسم و تن را،زنانگی و مردانگی و هویت فردی را بخاک بسپارند. اینجا هدایت به یک تصویر هنری دست می زند که بار دیگر حکایت از قدرت بزرگ او و نیز شوخ چشمی او می کند. تصویر کالسکه و با کالسکه رفتن به قبرستان،تصویری ایرانی نیست. بباور م.فرزانه، هدایت این تصویر را از بعضی فیلمهای مدرن اکسپرسیونیستی برداشته است(ص5). اما بباور من در کنار این تصور فرزانه، در واقع هدایت به یک شوخ چشمی ظریف روانکاوی دست می زند و جمله معروف فروید را که تقریبا هر کسی می شناسد و در آن فروید <من> را به کالسکه ران و یا سوارکاری تشبیه می کند که بر اسبان ضمیر ناخودآگاهش می راند و شورهای آنها را در خدمت خویش و اصل واقعیت می گیرد،مورد استفاده قرار می دهد و شکل ایرانی و تراژیک آن را بوجود می آورد. در این تشبیه فروید <فرامن> یک مشاور و یا محلی برای ایده الهای شخصی و <کمال مطلوب من> مانند میل تبدیل شدن به یک کالسکه ران خوب تبدیل میشود که <من> در پی دستیابی بدان است. هدایت اما با شناخت عمیق به معضل فرهنگی خویش، نوع ایرانی این حالت را نشان می دهد که در آن بخاطر سرکوب فردیت و <من> و بخاطر سرکوب و قتل جسم و زنانگی و مردانگی،اکنون <فرامن> یا پیرمرد نماینده سنت به کالسکه ران تبدیل میشود و اسبان سمبل ناخودآگاهی سیاه و خطرناک و از طرف دیگر صدمه دیده و اخته تصویر می شوند و راوی که نماینده این <من> ناتوان و رشد نیافته است، به درون کالسکه می رود و چمدان مرده را که تبلور قتل خویش و قتل زنانگی و فردیت است بر سینه اش حمل می کند. اینگونه هدایت با این شیوه بینامتنی و هایپرتکستی، اندیشه و تشبیه فروید را به زبان فارسی و متناسب با معضلات روانی ایرانی ترجمان و با طنزی تلخ و عمیق تبدیل و ارائه می دهد. تصویر و تصاویر بعدی حرکت کالسکه از درون طبیعتی و خانه هایی سوررئالیستی و اکسپرسیونیستی ، به تاثیر این

سرکوب جسم بر فرهنگ و اجتماع اشاره می کند و آنرا در ایماژهای اکسپرسیونیستی به تصویر می کشد. ابتدا به لحظه حرکت توجه کنید.

< از سر جایش بلند شد من بطرف خانه ام برگشتم ، رفتم در اطاقم و چمدان مرده را بزحمت تا دم در آوردم. دیدم یک کالسکهء نعش کش کهنه و اسقاط دم در است که بآن دو اسب سیاه لاغر مثل تشریح بسته شده بود - پیرمرد قوزکرده آن بالا روی نشیمن نشسته بود و یک شلاق بلند در دست داشت، ولی اصلا برنگشت بطرف من نگاه بکند - من چمدان را بزحمت در درون کالسکه گذاشتم که میانش جای مخصوصی برای تابوت بود. خودم هم رفتم بالا میان جای تابوت دراز کشیدم و سرم را روی لبهء آن گذاشتم تا بتوانم اطراف را ببینم - بعد چمدان را روی سینه ام لغزانیدم و با دو دستم .محکم نگهداشتم
شلاق در هوا صدا کرد ، اسبها نفس زنان براه افتادند ، از بینی آنها بخار نفسشان مثل لولهء دود در هوای بارانی دیده می شد و خیزهای بلند و ملایم بر می داشتند - دستهای لاغر آنها مثل دزدی که طبق قانون انگشتهایش را بریده و در روغن داغ فرو کرده باشند آهسته بلند و بی صدا روی زمین گذاشته می شد - صدای زنگوله های گردن آنها در هوای مرطوب بآهنگ مخصوصی مترنم بود - یک نوع راحتی بی دلیل و نا گفتنی سرتا پای مرا گرفته بود، بطوری که از حرکت کالسکهء نعش کش آب تو دلم تکان -.نمیخورد - فقط سنگینی چمدان را روی قفسهء سینه ام حس میکردم
مردهء او، نعش او ، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینهء مرا فشار می داده.>

اسبان سیاه لاعر با دستانی که گویی مثل دزد انگشتهایش را بریده و در روغن داغ فرو کرده باشند و او را مرعوب کرده باشند،حکایت از سرکوب شورهای جنسی، عشقی و نارسیستی و غیره در فرهنگ ما،این فرهنگ خیرو شر و حاکمیت جنگ جاودانه اخلاق/وسوسه و سرکوب جسم می کند و حاصل این جنگ و حکومت اخلاق و سرکوب جسم و ناتوانی از تعالی بخشی احساسات و شورهای خویش، زنانگی مرده و مرد در واقع مرده ایست که فقط به عنوان تکرار پدر و مرد پدرسالار و یا کودک محتاج عشق مادر خیالی اجازه زندگی دارد. اینگونه نیز راوی در تابوت کالسکه دراز می کشد و احساس می کند که همیشه این قتل جسم و زنانگی بر وجودش سنگینی میکرده است و با این قتل زنانگی در واقع خویش را نیز کشته است و اسیر و بنده اخلاق کرده است. بجای آنکه به عنوان <من>مدرن و یا مرد مدرن این فرامن و نیز ضمیر ناخودآگاهش را بخدمت گیرد و او باشد که سوار بر کالسکه، بسوی معشوق زمینی خویش و در پی وصال زمینی می راند و تجربه پدران و مادرانش مشاور او در دستیابی به عشق و حقیقت زمینی و فردیش باشد. بجای این تصویر سالم و بالغانه، او اسیر اخلاق خویش است و مرتب تکرار قتل جسم خویش و زنانگی و مردانگی در پای این اخلاق و در چاه عشق مادری می کند و محکوم به تکرار است. حاصل دیگر و جمعی این سرکوب، جامعه و طبیعت سرکوب شده و سترونی قرون متوالی فرهنگ و درون اوست. فرهنگی که بهای راحتی باصطلاح روحیش را با سنگینی قبرها و حس مداوم قتل و اختگی خویش می پردازد. آری بهشتهای مطلق همیشه بر قبر عمومی تن و جسم و زندگی پرشور کشتار شده ایجاد میشود. این بهشت و راحتی و سکون اختگان و مسحوران نابالغ و چسبیده به پستان مادر خیالی است،چه به عنوان سرباز یا قهرمان مام وطن و آرمانهای اخلاقی و سنتی و یا به شکل مکیدن وافور و چشیدن لذت نارسیستی و نابالغانه وحدت توهم وار.

< مه غلیظ اطراف جاده را گرفته بود. کالسگه با سرعت و راحتی مخصوصی از کوه و دشت و رودخانه می گذشت، اطراف من یک چشم انداز .جدید و بیمانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم
- کوههای بریده بریده ، درخت های عجیب و غریب توسری خورده ، نفرین زده از دو جانب جاده پیدا که از لابلای آن خانه های خاکستری رنگ باشکال سه گوشه، مکعب و منشور و با پنجره های کوتاه و تاریک بدون شبیه دیده می شد - این پنجره ها بچشمهای گیج کسی که تب هذیانی داشته باشد شبیه بود. نمی دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می دادند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی وانست در این خانه ها مسکن داشته باشد، شاید برای سایهء موجودات

.اثیری این خانه ها درست شده بود
گویا کالسگه چی مرا از جادهء مخصوصی و یا از بیراهه می برد، بعضی
جاها فقط تنه های بریده و درختهای کج و کوله دور جاده را گرفته بودند و
پشت آنها خانه های پست و بلند ، بشکلهای هندسی ، مخروطی ، مخروط ناقص
با پنجره های باریک و کج دیده می شد که گل های نیلوفر کبود از لای آنها
در آمده بود و از در و دیوار بالا می رفت.>

جامعه ای که به سرکوب تن و امیال خویش دست می زند،بهای این اختگی خویش را بشکل بیماری و پژمردگی و سترونی فردی و جمعی می پردازد؛ بشکل کوههای اخته شده بریده بریده، درختهای توسری خورده و نفرین زده و هنر هندسی و مینیاتوری که جای تصویر هنری و خلاقیت هنری تن و زندگی پرشور را از چشم اندازهای مختلف می گیرد و خانه هایشان پژمرده و گویی برای روحی و سایه ای ساخته شده است و این جهان در پی روح و بیگناهی روحی و پژمرده که می خواهد زندگی را به خطوط هندسی و مکعبی مینیاتورها و نقاشیهای دیواری خویش تبدیل کند، خود بر بستر این عشقهای بیمار و ممنوعه، بر بستر عشق بیمار و مسحور ادیپالی و اسیر در چشمان پدرو مادر خیالی ایجاد شده و میشود. چنین جامعه بیمار و گرفتار عشقهای نابالغانه و دوسودایی محکوم به تکرار و اسیر ژوئیسانسهای نارسیستی خویش است. اینگونه نیز در محل قبر جسم زن، در چاه نماد مادر، گلدانی یافت می شود که بر خویش تصویر زن اثیری و چشمانش را در بر دارد و شبیه نقاشیهای روی قلمدان خود راویست و اینگونه نشان می دهد که این حادثه در کل این فرهنگ ایرانی اسلامی دو هزار و چندصد ساله در حال اتفاق افتادن است. اینگونه هدایت با بیان این موضوع و نشان دادن تکرار تراژیک قتل گاو بدست میترا و قتل زنانگی و مردانگی بدست سنت و نگاه مادری، در واقع به یک اسطوره زدایی بزرگ دست می زند و می خواهد با نشان دادن این تراژدی عمیق فرهنگی و با شناخت این تراژدی بر این تکرار چیره شود و این چرخه نارسیستی را بشکند. از اینرو نیز بباور من نقد و کتاب جدید < دکتر آجودانی در باب بوف کور که گویی بنا به مصاحبه اش(17)، در آن متن اول بوف کور را به سان تحسین فرهنگ ایرانی و جستجوی فرهنگ ایرانی توسط هدایت و بخش دوم را به سان تلاش هدایت برای نفی و نقد فرهنگ اسلامی به عنوان علت اصلی معضلات ایرانی مطرح می کند،دارای یک خطای بنیادین است. متن اول بوف کور، به سان زنده شدن اسطورههای ایرانی/اسلامی و برای نشان دادن تراژدی تاریخی است و بخش دوم تکرار این تراژدی در دوران معاصر و کل کتاب هشدار هدایت به ما برای عبور از این تراژدی تکرار شونده، از طریق شناخت این تراژدی سرکوب جسم و زنانگی و مردانگی،سرکوب خرد و عشق و اسطوره زداییست. او تلاش در بینا کردن این تاریخ و فرهنگ بر تراژدی فردی و جمعی خویش دارد، تا این بوف دیگر بار به شاهینی جوان و مغرور و خندان و بینا تبدیل شود. مطمئنا می توان در نگاه هدایت نکات افراطی در برخورد به اعراب و اسلام نیز را یافت که می تواند، مثل بخش دیگری از فانتزیهای عمومی ایرانی در این زمینه، ناشی از این تصور ناخودآگاه ایرانی و در نهایت غلط باشد که گویی حمله عربها یک تجاوز جنسی به ایران بوده است. همانطور که دکتر موللی بخوبی این موضوع را دیده و مطرح می کند(18). از طرف دیگر نبایستی فراموش کرد که لااقل از دوران صفوی،اسلام به مذهب حاکمیت تبدیل میشود و این موضوع نیز تاثیر خویش را بر ادامه یابی این فانتزیها می گذارد، با آنکه اساس این فانتزی غلط است .زیرا اسلام و فرهنگ اسلامی و در هم آمیزیش با فرهنگ ایرانی، جدا از کشتارها و کتاب سوزیها، باعث و ایجاد گر رنسانس زبانی و فرهنگی ایرانی میشود و پایه گذار نثر امروزین و زبان امروزین نوشتاری فارسی و تلفیق فرهنگ اسلامی و ایرانی و دانشهای این دو فرهنگ می گردد. بااینحال نمی توان ناسیونالیسم مدرن و سالم هدایت و تلاش هدایت مانند آخوندزاده و دیگران در دستیابی به یک هویت مدرن، از طریق نوزایی فرهنگی و تلفیق مدرنیت با بخشهای سالم فرهنگ خویش مانند خیام و دورانهای بزرگ ایرانی را، به این تحسین نارسیستی گذشته و نفی اسلام تفسیر و تعبیر کرد. این خطای بنیادین دکتر آجودانی در نقد بوف کور است که متوجه نیست هدایت در بخش اول_ که در واقع بعد از متن دوم رخ می دهد _ می خواهد تراژدی بخش دوم و امروزی را، با شناخت و طرح تراژدی نهفته در فرهنگ و اسطورههای ایرانی و نشان دادن تکرار قرون متوالی این تراژدی و انتقال این معضلات از نسلی به نسل دیگر توضیح دهد ، اسطوره زدایی کند و به تکرار کشتن گاو بدست میترا و تکرار مقصر خواندن زن در رانده شدن مرد از بهشت چیره شود.
فراموش نکنیم که مذهب شیعه،اسلام ایرانی شده است و امام حسین، تبلوری مذهبی و در عین حال متفاوت از سیاوش است. اینکه هدایت به سراغ گذشته میرود و در پی نوزایی فرهنگی است، راهی اجنتاب ناپذیر برای رنسانس ایران است. اما در کنار این کار بایستی به اسطوره زدایی و خردگرایی نیز دست زد که هدایت در آثارش به این کارها دست می زند. معضل هدایت در این است که او مشکل را می بیند و می شناسد، اما خود نیز در نهایت قادر به عبور از بن بست نهایی و یافتن تلفیق نهایی مدرنیت و سنت نیست و اینگونه غریب در هر دو فرهنگ می میرد. راهی و بن بست و بحرانی که یکایک ما نسلهای بعدی نیز چشیده و می چشیم. از اینرو ما بر بستر راه هدایتها و بیضاییها و در عین حال با عبور از خطاها و ناتوانیهای نهایی پدران و مادران فکریمان، به تلفیق و ایجاد مدرنیت ایرانی دست می زنیم و مانند <عاشق و عارف زمینی> من یک هویت مدرن و رنگارنگ و چندهویتی ایرانی می آفرینیم و یا با معانی مدرن عشق و فردیت و گیتی گرایی ایرانی که هم ریشه در مدرنیت و پسامدرنیت دارند و هم ریشه در عشق و عرفان ایران و مذاهب ایرانی، به عرفان زمینی و خندان خویش و هویت فردی و جنسیتی خویش دست می یابیم. ضعف نگاه دکتر آجودانی در

نگاه مکانیکی اش به بوف کور، ندیدن ماتریکس بوف کور و عدم لمس پویایی دینامیک و پیوند متقابل همه حالات و جملات بوف کور است و گرنه اینکه هدایت به نقد فرهنگ میترایی،زردشتی و خیرو شرانه، به نقد اسطوره < جهی> دختر اهریمن در فیگور لکاته و یا حتی بقول نگاه جالب دکتر صنعتی به نقد اسطوره گاوکشی میترا در قالب فیگور <قصاب و رابطه اروتیکش با رانهای گوسفند> می پردازد و اسطوره زدایی می کند، همانقدر آشکار است که فرهنگ اسلامی و هنر اسلامی هندسی را به نقد می کشد. زیرا در نهایت همه اینها هنر ایرانی و فرهنگ مشترک یکایک ما هستند. (البته این نقد کوتاه فقط بر اساس مصاحبه دکتر آجودانی در وصف مضامین کتابش است و نه بر اساس کتاب.). حال دیگربار به داستان بر می گردیم و تراژدی را و اسطوره کشی هدایت و نقد او را بررسی می کنیم.

راوی چمدان را خاک می کند:

< بتعجیل در چمدان را بستم و خاک رویش ریختم بعد با لگد خاک را
محکم کردم ، رفتم از بته های نیلوفر کبود بی بو آوردم و روی خاکش نشا کردم ،
بعد قلبه سنگ و شن آورم و رویش پاشیدم تا اثر قبر این کار را انجام دادم
. که خودم هم نمی توانستم قبر او را از باقی زمین تشخیص بدهم
کارم که تمام شد نگاهی بخودم انداختم ، دیدم لباسم خاک آلود ،
پاره و خون لخته شده سیاهی به آن چسبیده بود ، دو مگس زنبور
طلایی دورم پرواز می کردند و کرمهای کوچکی به تنم چسبیده بود
که درهم می لولیدند خواستم لکه خون روی دامن لباسم را پاک کنم اما
هرچه آستینم را با آب دهن تر می کردم و رویش می مالیدم لکه خون بدتر
می دوانید و غلیظ تر می شد. بطوریکه بتمام تنم نشد می کرد و سرمای
لزج خون را روی تنم حس کردم.>

سرکوب جسم به معنای مرگ جسم نیست. ناخودآگاهی و امیال ما قابل کشتن نیستند، بلکه همان لحظه که سرکوبشان می کنیم، با لباس و شکل دیگری در خودآگاهیمان ظاهر میشوند و حق خویش می طلبند و ما را یا بیمار و پریشان و یا اسیر خویش می سازند و یا وادار می کنند سرانجام با شناخت تراژدی خویش و تعالی بخشی آنها و دست یابی به فردیت جسمی و جنسیتی خویش، به یک جسم و روان سالم و متحول دست یابیم. بقول لکان امیال نهفته ما و بیماریهای روانی ما اسمهای دلالت هستند و حکایت از حقیقتهای عمیق درونی ما می کنند. حقایقی و شورهایی که حق خود و جایگاه خویش در جهان سمبلیکمان را می طلبند، تا بسان یاران و همیارانمان به سعادتمان یاری رسانند. آنگاه که سرکوب میشوند، بشکل تشبیه و مجاز بر ما ظاهر می شوند و ما را به خویش و نتایج کارمان مشغول میکنند. اینگونه نیز راوی پس از بخاک سپردن چمدان، با نشا کردن نیلوفران کبود بر قبر معشوق، از سوگواری درونیش سخن می گوید و اصطلاح < دو مگس زنبور طلایی که بدورش پرواز می کنند> حکایت از افکار سمج و خطرناک و در عین حال عزیز و مجذوبانه ناخودآگاهیست که رهایش نمی کنند که یکی از آنها همین حس قتل خویش و قتل معشوق خویش است. او حس می کند که به قتل خویش و معشوق خویش دست زده است. ابتدا می خواهد مثل آدم وسواسی لکه خون روی لباسش را پاک کند، اما مثل آدم وسواسی هرچه بیشتر پاک می کند، خون و حس قتل صورت گرفته و خشم ودرد درونیش بیشتر می شود و احساس می کند که خون بیشتر می شود. همانطور که آدم مبتلا به وسواس تمیز کردن بایستی ساعتها یک میز تمیز را باز هم تمیز کند،زیرا همان لحظه که تمیز می کند،احساسات درونیش بدنبال لذت اروتیک و لذت قتل پدر مرتب به سراغش می آیند و او خیال می کند و ناخودآگاهانه می خواهد با تمیز کردن مداوم میز، این افکار را از خویش دور کند و بجای پرداختن به آنها به تمیزی میز بپردازد. در حین برگشت به خانه دیگر بار با کالسکه چی روبرو می شود که انگار این بار آدم دیگریست و در واقع تکراری دیگر از همان پدر و پیرمرد قوزیست، و این پیرمرد گلدان مراغه یافته شده در قبر را به او می دهد و با خود سوار بر کالسکه به شهر می برد. بار دیگر صحنه تکرار میشود و راوی بدرون کالسکه می رود و بجای تابوت دراز می کشد و اکنون بجای چمدان حامل جسد معشوق، گلدان مراغه ای را با نقش معشوق که هنوز گویی ندیده اش، بر سینه حمل می کند. کشتن معشوق به او کمکی نکرده است. جسم و شورهای ما قابل کشتن نیستند. حال همان گلدان به اندازه جسد بر ذهن و جانش سنگینی می کند و او بجای رهایی،سنگینی سنت و سنگینی قتلهای خویش و قربانی کردن خویش در پای سنت را حس می کند و وجودش مالامال از حس سوگواری و لمس قتل خویش و اختگی و خشم است و همه جا خون می بیند. ناخودآگاهیش و خرد جسمش در قالب تشبیه و مجاز جرمش و جنایت خود و نیاکانش را،خویش کشی و عشق کشی،زن کشی اش را براو آشکار می کند.

< پاهای آنها آهسته و بی صدا روی
زمین گذاشته می شد. صدای زنگوله گردن آنها در هوای
مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنم بود - از پشت ابر ستاره ها
مثل حدقه چشمهای براقی که از میان خون دلمه شده سیاه بیرون

آمده باشند روی زمین را نگاه می کردند - آسایش گوارایی
سرتاپایم را فراگرفت ، فقط گلدان مثل وزن جسد مرده ای
روی سینه مرا می فشرد - درختهای پیچ در پیچ با شاخه ها ی
کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس اینکه مبادا بلغزند
و زمین بخورند ، دست یکدیگر را گرفته بودند . خانه های
عجیب و غریب به شکلهای بریده بریده هندسی با پنجره های
متروک سیاه کنار جاده رنج کشیده بودند. ولی بدنه دیوار
این خانه مانند کرم شبتاب تعشع کدر و ناخوشی از خود
متصاعد می کرد ، درختها بحالت ترسناکی دسته دسته ، ردیف ردیف ،
می گذشتند و از پی هم فرار می کردن ولی بنظر می آمد که ساقه
. نیلوفرها توی پای آنها می پیچند و زمین می خورند
بوی مرده ، بوی گوشت تجزیه شده همه جان مرا گرفته
بود گویا بوی مرده همیشه بجسم من فرو رفته بود و همه عمرم
من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده ام و یکنفر پیرمرد قوزی که
صورتش را نمی دیدم مرا میان مه و سایه های گذرنده می گرداند.>

اکنون همه خانه ها و طبیعت و این فرهنگ به تبلور این قتل و تراژدی، به تبلور خویش کشی و زن کشی و عشق کشی، به تبلور سرکوب مداوم جسم و اروتیسم تبدیل میشود و خانه ها بریده بریده هستند و بوی جسد مرده از خویش متصاعد می کنند و ترسهای درونی راوی بشکل درختهای در حال فراری که ساقه های نیلوفر و عشقهای ممنوعه درونی به پاهایشان می چسبد،بروز می کند و بوی گوشت تجزیه شده همه جا را فرا می گیرد و راوی به راز زندگی خویش و نیاکانش پی می برد و آن این است که گویی < همه عمر در یک تابوت سیاه خوابیده اند و یکنفر پیرمرد قوزی آنها را از میان مه و سایه های گذرنده می گذراند>. آیا این شناخت عمیق راز تراژیک زندگی خویش و نیاکانش باعث خواهد شد که بر تراژدی چیره شود و اکنون با شناخت این راز و تراژدی به آری گوی جسم و زندگی و آری گوی به عشق و زندگی و آری گوی به خرد و زنانگی و مردانگی دگردیسی یابد و چرخه جهنمی اسارت نیاکانش در بند گناه/اخلاق را بشکند؟. نه او هنوز قادر به عبور از خوشیهای دردآور نارسیستی نیاکانش نیست و شاید او بایستی تکرار تراژدی کند،تا ما خوانندگان و نسلهای بعدی، با شناخت ناتوانی و تراژدی او، بهتر از این چرخه جهنمی رهایی یابیم و روایتگر <بوفی خندان و عاشق و شرور>، روایتگر عاشقان و عارفان زمینی و رقصان و خندان باشیم. در راوی این شناخت کامل عمیق نقش نمی بندد و او ناتوان از رهایی از چشمان مسحور کننده و افسونگر مادر و پدر خیالی،معشوق خیالی و گذار و چیرگی بر لذت نارسیستی نابالغانه است. گویی هدایت با این کار می خواهد اوج و ژرفای رئالیسم جادویی خویش و پیرویش از ضرورتهای عمیق داستان را رعایت کند که بسادگی راوی را از بند این حالات رها نمی سازد. زیرا این رهایی بدون شناخت عمیق دیسکورس سنتی و بدون شجاعت عبور از بحران درونی و از هزاردالان اخلاقیات و بدون دستیابی به تمناهای مدرن و هویت مدرن فردی از طریق تلفیق مدرنیت و سنت ممکن نیست. کپی کردن مدرنیت و بازگشت به خویشتن در هر نوعش تکرار همان حالت مسحورانه/شیفتگانه ایست که راوی بدان دچار است و نمی تواند از این لذت سنتی و اعتیادش به این لذت نارسیستی نابالغانه بگذرد. اینگونه راوی پس از آمدن به خانه سریع گلدان را در دست می گیرد وبه تماشای آن می نشیند. او اکنون میل مکیدن دوباره پستان مادر و معشوق خیالی و مکیدن حالت شیفتگانه و مسحورانه نگاه مادر خیالی و پدر خیالی و در لحظه ای دیگر لذت درد سرزنشها و خشم خیالی آنها را دارد. او مثل کودک و معتادی میل یکی شدن با مادر و معشوق و مکیدن پستان او و ادامه چشیدن شیر نارسیستی را دارد. او اکنون دیگر بار میل غرق شدن در چشمهایی را دارد که هم او را مسحور و هم او را سرزنش و تنبیه می کنند. اینگونه امیال نابالغانه سادومازوخیستی خویش را می خواهد ارضاء کند و بلعیده شود و ببلعد. بجای آنکه بتواند با تبدیل شدن به فرد و تبدیل این امیال به تمناهای مدرن به عشق زمینی گاه قوی و گاه نرم و همراه با هر نوع فانتزی مختارانه و زیبا، از اروتیک هاردکور و یا نرم و نوازش گرانه دست یابد. برای این دست یابی به این تمناهای مدرن، او احتیاج به جسم خویش و زنانگی و مردانگی خویش دارد،ولی چون این جسم را و زنانگی و مردانگیش را سرکوب کرده است،اکنون بایستی او بشکل بیمارگونه و بشکل استمناء روحی به این لذت دست یابد و لکاته بشکل بیمارگونه جسمی به لذایذ نارسیستی و خشمگینانه خویش. فردا می توانند هر دو به کاهن لجام گسیخته و بی قانون نیز تبدیل شوند و بخواهند خویش و جهان را <بگایند>.اما در نهایت اسیر سنت و بیمار باقی می مانند. راوی اما در پی چشیدن و مکیدن این حالت نارسیستی مسحورانه/تهدید کننده چشمان دختر/مادر و معشوق خیالی خویش است. او گلدان راغه را پاک می کند و می بیند.

< دوباره مایوس باطاقم برگشتم ، چراغ را روشن کردم ، کوزه
را از میان دستمال بیرون آوردم ، خاک روی آن را با آستینم
پاک کردم ، کوزه لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت که برنگ

زنبور طلایی خرد شده درآمده بود و یکطرف تنه آن بشکل
... لوزی حاشیه ای از نیلوفر کبود رنگ داشت و میان آن
میان حاشیه لوزی صورت او ... صورت زنی کشیده
شده بود که چشم هایش سیاه درشت ، درشت تر از معمول ،
چشمهای سرزنش دهنده داشت ، مثل اینکه از من گناه های
. پوزش ناپذیری سر زده بود که خودم نمی دانستم
چشمهای افسونگر که در عین حال مضطرب و متعجب ،
تهدید کننده و وعده دهنده بود . این چشمها می ترسید
و جذب می کرد و یک پرتو ماوراء طبیعی مست کننده در
ته آن می درخشید . گونه های برجسته ، پیشانی بلند ،
ابروهای باریک بهم پیوسته ، لبهای گوشتالوی نیمه باز و
موهای نامرتب داشت که یک رشته از آن روی شقیقه هایش چسبیده بود.>

در این لحظه استمناء روحی و مکیدن خوشی درد آور سادومازوخیستی روحی و نئشگی مکیدن پستان مادر خیالی،معشوق خیالی و لذت تنبیه پدر خیالی، ناگهان راوی متوجه رازی دیگر و عمق بیشتر تراژدی خود می شود. نقاشی روی جلد همان نقاشی روی قلمدانهای خود اوست. این چشمها همان چشمان افسونگری هستند که او را اسیر خویش کرده اند و اکنون پی می برد که تمامی تاریخش و نیاکان ایرانی/اسلامیش اسیر این خوشی دردآور بوده اند. بقول دکتر موللی و در معنای تفکر لکانی مشکل اصلی جامعه ما در سنت و مذهب اسلام،زردشت و غیره نیست که همه نمادی از <نام پدر> و قانون هستند(22)، بلکه مشکل اساسی در رابطه خیالی شیفتگانه/متنفرانه ثنوی با این سنت است که باعث شده است، بجای یک رابطه سمبلیک و بافاصله تثلیثی با سنت خویش که باعث امکان تحول در سنت و رشد فردیت از یکسو و از سوی دیگر حکومت قانون می شود، به یک رابطه سنت شیفتگانه و یا سنت ستیزانه بپردازیم و اینگونه بناچار هم خود خودمدار شویم و هم سنت و خدا را بشکل تمامیت خواه و خودمدار تصور کنیم. جهان سمبلیک و تثلیثی، جهان مربوط به فردیت و قانون است. از اینرو اگر ما قادر به این ارتباط تثلیثی و سمبلیک با سنت می بودیم،هم می توانستیم نکات منفی آن را نقد و پاکسازی کنیم و هم تفسیرهای نو و مدرن از میترایسم تا اسلام بیافرینم و هم به تلفیق و جذب مدرنیت در فرهنگ خویش دست یابیم. زیرا این تلفیق تنها در جهان سمبلیک و فردی ممکن است. جهان سمبلیک عرصه زبان و دیالوگ و عرصه حکومت قانون است. از آنجا که ساختار روانی جمعی و فردی ما ایرانیان بیشتر گرفتار این ساحت خیالی و نارسیستی و اسیر در نگاه افسون گر مادر و پدر خیالی مانده است، از اینرو نیز امروز غرب شیفته و یا سنت شیفته و فردا که ناراضی و عصبانی می شویم، غرب ستیز و یا سنت ستیز میشویم. امروز مثل تقی زاده می خواهیم مدرنیت را ببلعیم و با او یکی شویم و می خواهیم مدرنیت را کپی کنیم،فردا چون جلال آل احمد می خواهیم به دامان پاک سنت برگردیم و بلعیده شویم. حاصل یکیست. حاصل اسارت در نگاه افسونگر و تهدید کننده مادر و پدر خیالی و تکرار تراژدیست. تراژدی ایی که قرنهاست اتفاق افتاده و می افتد و موضوع بنیادین و بیماری بنیادین جامعه و روان و فرهنگ ماست. اینجاست که راوی به عمق تراژدی خویش پی می برد و همزمان تصویر بالا نشان می دهد که این نگاه شیفتگانه/مسحورانه خود ناشی از گرفتاری در نیلوفرهای کبود عشقهای ادیپالی و ممنوعه و احساسات دوسودایی این عشقها و ناتوانی از عبور آنها و قبول محرومیت خویش از وحدت نارسیستی مطلق و ناتوانی از قبول <نام پدر> و حکومت قانون است. راوی به راز خویش و نیاکان خویش و تکرار تراژیک خویش پی می برد. همه آنها عاشقان گرفتار یک عشق ادیپالی و گرفتار نگاه معشوق خیالی و افسون نگاه معشوق هستند و بخاطر این نگاه و افسون سر و جان می بازند،چه به سان عارف،قهرمان، کاهن ،پدر و مادر سرکوب گر خویش، زن و مرد سرکوب گر زنانگی و مردانگی خویش. همه ما فرزندان این ارثیه و تکرار کنندگان آن بوده و هستیم .یکایک ما این درد و شناخت راوی را یا چشیده ایم و یا بایستی بچشیم. زیرا این شناخت به تراژدی خویش پیش شرط اولیه رهاییست. پیش شرط دوم گذار از این نگاه و لذت نارسیستی و تن دادن به فردیت مدرن خویش و جسم خویش است که راوی ناتوان از این گام دوم است و از اینرو تکرار تاریخ می کند، با آنکه به شناخت اولیه دست می یابد.

< تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم از توی قوطی حلبی
بیرون آوردم ، مقابله کردم ، با نقاشی کوزه ذره ای فرق نداشت ،
مثل اینکه عکس یکدیگر بودند - هر دو آنها یکی و اصلا کار
یک نقاش بدبخت روی قلمدانساز بود - شاید روح نقاش کوزه
در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او
درآمده بود . آنها را نمی شد از هم تشخیص داد فقط نقاشی من
روی کاغذ بود ، در صورتیکه نقاشی روی کوزه لعاب شفاف
قدیمی داشت که روح مرموز ، یک روح غریب غیر معمولی با این

- تصویر داده بود و شراره روح شروری در ته چشمش میدرخشید
نه ، باورکردنی نبود ، همان چشمهای درشت بیفکر ، همان قیافه تودار
.و در عین حال آزاد ! کسی نمی تواند پی ببرد که چه احساسی بمن دست داد
می خواستم از خودم بگریزم - آیا چنین اتفاقی ممکن بود ؟
تمام بدبختیهاي زندگی ام دوباره جلو چشمم مجسم شد - آیا
فقط چشمهای یکنفر در زندگیم کافی نبود ؟ حالا دونفر با همان
چشمها ، چشمهاییکه مال او بود بمن نگاه می کردند ! نه ،
قطعا تحمل ناپذیر بود.>

اینگونه راوی ناتوان از پرش نهایی و یا ناتوان از حرکت برای جهش نهایی و پایان دادن به چرخه تراژیک نیاکانش و خودش به لذتی سادومازوخیستی از این تجربه دست می یابد. اینگونه حتی این شناخت تراژیک را به یک لذت نارسیستی نابالغانه و آنال/سادیستی تبدیل میکند. هیچکس حریصتر از یک مرتاض نیست. خود مرتاض شدن اوج لذت حریصی و چشیدن این لذت است. همانطور که <نخواستن> بودایی اوج خواستن و لذت بردن نارسیستی سروری بر جسم و تن خویش است.

< من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین زده گمان نمیکردم ، ولی
بواسطه حس جنایتی که در من پنها ن بود ، در عین حال خوشی
بی دلیلی ، خوشی غریبی بمن دست داد - چون فهمیدم که یکنفر
همدرد قدیمی داشته ام - آیا این نقاش قدیم ، نقاشی که روی
این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود
همدرد من نبود ؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود ؟
تا این لحظه من خودم را بدبخت ترین موجودات می دانستم
ولی پی بردم زمانی که روی آن کوه ها در ، آن خانه ها و
آبادی های ویران ، که با خشت و زین ساخته شده بود مردمانی
زندگی می کردند که حالا استخوان آنها پوسیده شده و شاید ذرات
- قسمت های مختلف تن آنها در گلها ی نیلوفر کبود زندگی میکرد
میان این مردمان یکنفر نقاش فلک زده ، یکنفر نقاش نفرین شده ،
شاید یکنفر قلمدان ساز بدبخت مثل من وجود داشته ، درست
مثل من - و حالا پی بردم ، فقط می توانستم بفهمم که او هم
در میان دو چشم درشت سیاه میسوخته و میگداخته - درست مثل
من - همین بمن دلداری میداد.>

از آنجا که هر عمل انسان اخلاقی در پی دست یابی به لذتی پنهان است و هر عمل یک انسان مبتلا به نگاه نارسیستی نابالغ در پی دست یابی به مکیدن پستان نارسیستی مادر و محو شدن در نگاه خیالی پدر و یکی شدن با معشوق است و اینگونه هر عمل این انسان بظاهر ضد لذت و جسم، جسم گرایانه و لذت پرستانه اما بشکل منفی و بیمارگونه و بحران زاست، از آنرو نیز راوی ما نیز پس از این دلداری و خوشحالی سادیستی بسراغ تریاک و شراب می رود، تا به مکیدن نارسیستی و ادامه لذت و بازی نارسیستی و مسحورانه خویش و نیاکانش ادامه دهد و دیگربار احساس یکی شدن با جهان، احساس سبکبالی، احساس خدا بودن بکند، بی آنکه بتواند با چیرگی بر شرمگینی اخلاقی درونیش و با تبدیل شدن به جسم خندان به این سبکبالی دست یابد و اینگونه شور نهفته در پشت ماده مخدر را از اهریمن به فرشته سبکبالی خویش و ماده مخدر را مانند سرخ پوستان به یک بخشی از سنت ارتباط با روح جهان و یا به یاوری و رقصنده ای در جشنهای دیونیزوسی سالانه خویش تبدیل سازد و اینگونه هم سبکبال گردد و به قدرتی نو از خویش دست یابد و هم بر اعتیاد چیره شود و نسلی نو از سبکبالان رقصان و معابد دیونیزوسی بیافریند. همانطور که در میان سرخپوستان اعتیاد وجود نداشت، با آنکه مواد مخدر و توهم زا مثل مسکالین را می شناختند و در مراسم مذهبیشان از آن استفاده می کردند. ابتدا با شکستن این جهان و سیستم آنها توسط سفید پوستان و در نهایت بخاطر ناتوانی سرخ پوستان از چیرگی بر این ضربه و ناتوانی از تحول خویش، سرخ پوست داغان شده، الکلی و معتاد میشود و بدینوسیله یکی از بزرگترین فرهنگهای بشری ضربات جبران ناپذیر می خورد و فرو می پاشد. معتاد ایرانی نیز بخاطر کشتن جسمش و ناتوانی از تبدیل شدن به جسم خندان و فردیت جسمی و جنسیتی، نمی تواند این شور سبکبالی را در خویش جذب و تعالی بخشد و به خدای فانی و سبکبال تبدیل شود و هم آغازگر نسلی نو از مراسم خندان دیونیزوسی و رندان قلندر حافظ گونه باشد.
راوی اسیر این حالت شیفتگانه/متنفرانه و مسحوری در افسون نگاه مادر و پدر خیالی مانند تمامی نیاکان وهم عصرانش است، از اینرو اکنون به سراغ تریاک و شراب یا پستان مادر و معشوق خیالی می رود تا به سبکبالی و یگانگی خیالی دست یابد.

< بالاخره نقاشی خودم را پهلوی نقاشی کوزه گذاشتم ، بعد رفتم منقل مخصوص خودم را درست کردم ، آتش که گل انداخت آوردم جلوی نقاشیها گذاشتم - چند پک وافور کشیدم و در عالم خلسه بعکسها خیره شدم ، چون میخواستم افکار خودم را جمع کنم و فقط دود اثیری تریاک بود که میتوانست افکار مرا . جمع کند و استراحت فکری برایم تولید بکند هرچه تریاک برایم مانده بود کشیدم تا این افیون غریب همه مشکلات و پرده هایی که جلو چشم مرا گرفته بود ، این همه یادگارهای دوردست و بیش از انتظار بود : کم کم افکارم ، دقیق بزرگ و افسون آمیز شد ، در یک حالت نیمه خواب و . نیمه اغما فرورفتم بعد مثل این بود که فشار و وزن روی سینه ام برداشته شد . مثل اینکه قانون ثقل برای من وجود نداشت و آزادانه دنبال افکارم که بزرگ ، لطیف و مو شکاف شده بود پرواز می کردم - یک جور کیف عمیق و ناگفتنی . سرتاپایم را فراگرفت . از قید بار تنم آزاد شده بودم - یک دنیای آرام ولی پر از اشکال و الوان افسونگر و گوارا بعد دنباله افکارم از هم گسیخته و در این رنگها و اشکال حل میشد - در امواجی غوطه ور بودم که پر از نوازشهای اثیری بود . صدای قلبم را میشنیدم ، حرکت شریانم را حس میکردم . این حالت برای من پر از معنی و کیف بود.>

و در این حالت خلسه و فراموشی و در لحظه پیوند خواب و واقعیت و رویا است که متن اول پایان می یابد و هدایت با زیرکی هنرمندانه و پس از نشان دادن تراژدی مرتب تکرار شونده در تاریخ ایران و یکی شدن آخر و اول متن و چرخه آن به هم در یک حالت تراژیک و بیماروار، ما را در هاله ای از وهم و رویا به درون متن دوم می برد که دنیای امروز ما و نسل نوی راوی و زن اثیری، زندگی یکایک ما و تکرار این تراژدی در دنیای ماست و همزمان با بیان کردن اینکه متن دوم در واقع قبل از متن اول اتفاق افتاده است، ما را دیگربار به چرخش تراژیک فرهنگی و روانیمان و پیروزی مداوم سنت و این سرکوب گری جسم و زنانگی و مردانگی،این سرگوب گری خرد و عشق و این اسارت در نگاه و افسون چشم عشق خیالی،معشوق خیالی، آرمان و مذهب خیالی،پدر و مادر خیالی و حتی شهوت خیالی را بر ما آشکار می سازد. پس پا به جهان امروز خویش و روان فردی خویش بگذاریم و هر چه بیشتر خود بینیم و خود شناسیم تا بر تکرار و بوفی کور،تاریخی کور و بدون حافظه تاریخی چیره شویم و رنسانس ایرانی،رنسانس جسم و خرد، رنسانس عشق و شرارت خندان، رنسانس زن و مرد مدرن ایرانی، رنسانس عاشقان و عارفان زمینی را بیافرینیم. برای اینکار بایستی هرچه بیشتر به شناخت درون خویش از یکسو و از طرف دیگر شجاعت عبور از هزار دالان اخلاقیات و چیرگی بر این خوشی دردآور نارسیستی دست یابیم. پس به سراغ متن دو و جهان امروز خویش و به ملاقات درون خویش می رویم.

پایان بخش اول.

www.sateer.de

ادبیات:
1.2/3/1/ بوف کور. نسخه خطی. هدایت. م.فرزانه. ص
/4http://www.rezaghassemi.org/maghaleh_81.htm
/5http://www.mahmood-falaki.de/Farsi/Naghd1.html
6/بوف کور، تاریخ فرهنگی و اسطوره کشی. دکتر محمد صنعتی.ص 91
7/ مبانی روان کاوی فروید/لکان . دکتر کرامت موللی.ص. 20
/8 Freud.Bd V. Studienausgabe. Untergang des Ödipuskomplexes.245

9- Freud. Bd V.Studienausgabe. über die weibliche Sexualität.277
/10http://www.chn.ir/news/?Section=4&id=2667
/11http://www.poetrymag.info/dossiershamlu.html
14/13 مبانی روان کاوی فروید/لکان. دکتر کرامت موللی. ص 164.168
15. Narzissmus. Heinz Kohut.16
17 Peter Kutter. Moderne Psychoanalyse.
18- http://asre-nou.net/
19. مبانی روان کاوی فروید/لکان. ص228
20. ویلهلم رایش. روانشناسی توده ای فاشیسم. انقلاب جنسی
21. یونگ. انسان و سمبلهایش
22/ مبانی روان کاوی فروید/لکان. موللی.ص216

از بوف کور هدایت تا فیلمنامه هدایت بیضایی. از بیضایی تا نسل ما (2)

متن دوم بوف کور مانند متن اول با قصد توصیف یک حادثه و اتفاق تراژیک توسط راوی شروع میشود. راوی که با لباسی خونین در انتظار داروغه چیان برای دستگیری و جزای عملش قرار دارد، در جهانی نو و واقعیتی نو بیدار شده است. او می خواهد ما را با چگونگی شکل گیری قتلی تراژیک و تراژدی زندگیش آشنا کند و به توصیف این تراژدی و دردهایش برای سایه خویش و یا در نهایت برای ما خوانندگان می پردازد،بی آنکه در پی ایجاد ترحمی و یا گفتن مصیبت نامه ای باشد. موضوع او بیان زندگیش و جهانش از چشم انداز خویش است . هدایت با ایجاد نقل قول در متن دوم، راوی داستان را به راوی اول تبدیل می کند، اما روایان دیگری در کنارش بوجود نمی آیند و اثر باوجود یک فاصله گذاری نو و تبدیل توصیف راوی به یک تفسیر واقعیت و یک چشم انداز، تک راویانه باقی می ماند. راوی متن دوم چون آلیس در سرزمین عجایب بدرون چاهی (اینجا چاهی ذهنی) پرتاب می شود و اکنون از زندگی و جهانی دیگر برای ما سخن می گوید که برای او به زندگی واقعیش نزدیکتر است و هم خواننده را به زمان حال و تصویر زندگی خودش و بحران معاصرش نزدیکتر می کند. زیرا
متن دوم بوف کور بیان تاریخ معاصرو امروز انسان و جامعه ایرانی، بیانگر فرهنگ و روان در کنکاش و بحران مدرنیت/ سنت ماست و راوي، من و تو و انسان ایرانی معاصر میشود. اینجا آن انسان ایرانی که با گرفتاریش در گذار منفی ادیپالی و گذار منفی نارسیسم و یا در معنای لکانی به خاطر گرفتاریش در ساحت خیالی شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی به سرکوب تن خویش و رانشهای خویش پرداخته است و خویش را از یکطرف به جنگ دائمی اخلاق و وسوسه و از طرف دیگر به جستجوی جاودانی بدنبال عشق مطلق و بهشت گمشده مبتلا و به تکرار تراژیک این سرکوب تن و جستجوی عشق مطلق و بهشت مطلق محکوم ساخته است، وارد جهان مدرن و معاصر میشود و با مدرنیت و پیشرفت دیدار می کند و قصد هضم آنرا دارد .اکنون راوی و جهانش حکایت دنیای معاصر ما ایرانیان می شود. ایرانی و فرهنگ ایرانی که دارای ساختار کاهنانه/عارفانه است و به سان ترکیبی از کاهن/ مسافر در جستجوی وادی عشق و یک غایت اخلاقی و روحمندانه می باشد و اکنون وادار به ورود به دنیای معاصر و ملاقات با مدرنیت شده است. از آنرو که مدرنیت نه قابل کپی کردن و یا سرکوب است، از آنرو که او بخاطر ساختار کاهنانه/عارفانه و شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی اش، بخاطر عدم رشد فردیت و ناتوانی ایجاد رابطه بافاصله و سمبلیک با هستی و دیگری، محکوم به رابطه نارسیستی عاشقانه/متنفرانه با سنت و مدرنیت و یا سنت شیفتگی و غرب ستیزی و بالعکس است، از آنرو نیز قادر به جذب و تلفیق سمبلیک و ترمیزی مدرنیت در فرهنگ خویش و همراه با پاکسازی فرهنگ خویش از عناصر منفی نیست. پس بجای مدرنیت و فردیت مدرن به تلفیق خیالی و شیفتگانه،در هم آمیختگی شکننده و نامتجانس از سنت و مدرنیت دست می زند و هر چه بیشتر جهان درونش و واقعیت سیاسی/اجتماعی/فرهنگی بیرونش چندپاره،نامتجانس و مبتلا به بحران مدرنیت/سنت میشود. اکنون یکایک اعضای جامعه اش، یکایک ما، از مذهبی تا چپ او، از جلال آل احمدش با بازگشت به خویشتن اش تا تقی زاده و تقلیدش از غرب، از شریعتی تا کیانوری و بازرگان، از شاه و شهبانو تا خاتمی و فائزه هاشمی، از با حجاب تا بی حجاب، از مدرن ایرانی تا پسامدرن ایرانی،همه و همه شخصیتشان و اعمالشان و همه حرفها و تئوریهایشان، به تبلور این نقطه تلاقی مدرنیت/سنت و برای پاسخ گویی به بحران خویش وجامعه خویش بوجود می آید و از آنرو که این کاهن/عارف در تلاقی اش با مدرنیت و پسامدرنیت، قادر به هضم سمبلیک مدرنیت در فرهنگ خویش و پاکسازی سمبلیک فرهنگ خویش و ایجاد فرهنگ مدرن ایرانی نیست، از آنرو همه تلفیقهایش در نهایت شکننده و نامتجانس و همه فردیتهایش دارای چندپارگی و بحران شدید درونیست و مرتب این بحران در عرصه فردی و جمعی در انواع مختلف باز تولید میشود. زیرا بحران جواب می خواهد و تا به جواب دلخواه و لازم و به تلفیق درست دست نیابد، به تکرار خویش و تکرار فاجعه دست می زند. در زندگی یک عدالت درونی وجود دارد و اینرا در حالت بیماریهای بلوغ و بیماریهای روانی بخوبی می توان دریافت. زیرا در حالت بحران فردی و جمعی، تا زمانی که جواب نهایی و تلفیق درست و بلوغ جدید فردی و جمعی ایجاد نشود، تکرار و تشدید بحران ادامه می یابد. زیرا دایره بسته نشده است و فانتزیها و اشتیاقات متناقض در جهان نو و سمبلیک ، انطباق و جایگزین نشده اند. بدین خاطر این اشتیاقات نو و کهنه با یکدیگر در جنگند و مرتب اشکال متفاوت و حالات شترمرغی متفاوتی می آفرینند، تا به این شیوه بیمارگونه به خواستهای خویش دست یابند. و این حالت شترمرغی و تلفیقهای از نوع آش شله قلمکاری را آنقدر ادامه می دهند، تا آنزمان که تلفیق نهایی و نو بوجود آید و دایره بسته شود و بلوغ تازه ایجاد گردد. این تلفیق نو به معنای یک حقیقت نو و مطلق نیست. زیرا این تلفیق نو می تواند به هزار گونه و شکل باشد. مهم نوع تلفیق و چگونگی تلفیق است.مهم چگونگی رابطه با هستی و خویش و با نیمه دیگر خویش است. برای زندگی مهم نیست و یا باور بدان ندارد که حقیقتی نهایی وجود داشته باشد. موضوع زندگی و واقعیت برملا ساختن دروغها و راههای غلط است که به جای کمک رساندن به بلوغ و سلامت جسم و روان و زندگی ،به تشدید بحران کمک می رسانند. اینگونه نیز موضوع تلفیق سنت و مدرنیت بر بستر مدرنیت ایرانی، ایجاد یک شکل مطلق از این تلفیق نیست ،

بلکه ایجاد رابطه ای سمبلیک و بافاصله میان فرد ایرانی با اشتیاقات مدرن و سنتی اش، با نیمه های خویش است، تا بتواند با این فاصله سمبلیک و تثلیثی به یک تلفیق مدرن و متحول دست یابد و جهان مدرن خویش را بسازد. جهانی که قادر به تحول و تکامل است و نقد پذیر است ونیازمند نقد و تحول است. از اینرو نیز بجای رابطه نارسیستی ثنوی شیفتگانه/متنفرانه، به رابطه تثلیثی و سمبلیک دست می یابد، تا مرتب از ضلع سوم به خویش و جهانش بنگرد و تمناهای عشقی و فردیش را متحول سازد. راههای این تلفیق سمبلیک می تواند مختلف باشد. می تواند بشیوه <من>مدرن،<سوژه> لکانی و یا جسم خندان و چندلایه ما جسم گرایان باشد و یا انواع مختلف گیتی گرایی و فردیت را با ترکیب نگاه ایرانی/مدرن/پسامدرن و جسم گرایانه بیافریند. مشکل انسان ایرانی اما این است که بخاطر نبود این فردیت چندلایه و گرفتاریش در حالت ادیپالی و نارسیستی او قادر به پذیرش سمبلیک مدرنیت و جذب سمبلیک مدرنیت در جهانش و ایجاد مدرنیت ایرانی نیست. از اینرو با آنکه همه حواس و اعمالش ناشی از این درگیری مدرنیت و سنت است، باز در عمل ناتوان از ایجاد فردیت مدرن خویش، ناتوان از آری گویی به جسم و گیتی خویش و ایجاد جسم خندان چندلایه خویش و یا من مدرن و یا سوژه لکانی خویش است، ازاینرو در چهارچوب تفکر او مدرنیت به مدرنیزاسیون تبدیل میشود، یعنی او عناصری از مدرنیت بخصوص تکنیک و ماشین آنرا میگیرد، ولی تفکر خلاق ماشین ساز، خردگرا، فردگرا، انسان محور و این جهانی را بدور می اندازد، نمی تواند هضم و جذب کند و یا ناقص هضم و جذب می کند. زیرا برای جذب و هضم مدرنیت و دست یابی به مدرنیت ایرانی، فردگرایی و گیتی گرایی ایرانی و ایجاد هویت مردان و وزنان مدرن ایرانی، او احتیاج به فاصله تثلیثی و برخورد سمبلیک به سان جسم خندان و یا به سان سوژه با بحران مدرنیت و سنت خویش و عبور از نگاه شیفتگانه/متنفرانه،غرب ستیزانه/غرب شیفتگانه نارسیستی دارد و او ناتوان از این گذار نهایی و دست یابی به جهان سمبلیک مدرن خویش است. حاصل این حالت بینابینی و این ناتوانی عبور از ساختار کاهنانه/عارفانه نارسیستی و اخلاقی، جهانی نامتجانس، انسانهایی نامتجانس و بحرانی و برزخی می باشد. متن دوم بوف کور حکایت این دوران و صحنه معاصر و زندگی ماست. سنت و آن سناریو اولیه هنوز حاکم هستند ولی قدرت سابق را ندارند . پیرمرد (نماد سنت و تاریخ) اکنون خرده فروش خنزرپنزری شده و فرزندان این سیستم اخلاقي/ قهرمانی با چاشنی مدرنیزاسیون حالت شتر مرغی دارند. بخش اعظم آن رجاله شده اند و در حال فروش خویش، برای دست یابی به یک لذت یگانگی نارسیستی با قدرت و خوشی دردآور شهوت جنسی تعالی نیافته هستند. آنها دارای جسم و فردیت بافاصله و تثلیثی ، توانایی بدست گرفتن سنت و مدرنیت و سنجش و ارزش گذاری فرهنگ خویش و فرهنگ نو بر پایه خواستها و نیازهای جسم و واقعیت خویش نیستند، تا بدین وسیله به بهترین تلفیق مدرنیت و سنت و بهترین شیوههای دست یابی به شکوه،سلامت و پیشرفت دست یابند، بلکه چنان گرفتار این حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه هستند، که در نهایت چیزی جز یک دهان بزرگ برای بلعیدن و پر کردن پوچی خویش و یا آلتی برای بیان شهوت جنسی نابالغانه و نارسیستی و دخول در دیگری نیستند. اینگونه فرزندان یک جهان معنوی/عاشقانه بجای دست یابی به میانمایگی مدرنیت، از اوج باصطلاح معنویت به فرومایگی مادیات می افتند و مثل همیشه افراطی و نارسیستی باقی می مانند. زیرا ساختارشان تغییر نکرده است و قادر به ایجاد فردیت و آشتی با جسم و تن خویش و شورهای خویش نبوده اند. پس همانطور که روزی در پای این شیفتگی به سنت و به عشق مطلق مادرانه،جسم و تن خویش،زنانگی و مردانگی خویش را اخته می کردند، اکنون نیز برای بلعیدن خوشیهای جنسی و روحی خویش و فراموشی پوچی و سترونی درونش، به بلعیدن مدرنیت می پردازد و اینگونه گویی در نهایت همان عارف و کاهن باقی می ماند. تنها اینجا به کاهن و عارف لجام گسیخته و بی اخلاق تبدیل میشود. اساس یکیست. چون ساختار یکیست.

.

از میان رجاله هایی که همه قیافه طماع داشتند و دنبال پول و شهوت میدویدند گذشتم – من احتیاجی به دیدن انها » نداشتم چون یکی از انها نماینده باقی دیگرشان بود _ همه انها یک دهن بودند که یکمشت روده بدنباله ان اویخته «(شده و منتهی به الت تناسلیشان میشد.(ص۸۳

و باقیمانده نیز که با این رجاله ها در تضادند، چون راوی یا لکاته ، خود بگونه ای دیگر به اسارت این سیستم گرفتارند. یعنی مخالفان این نگاه نیز، خود آغشته به این نگاه کاهنانه/عارفانه هستند و اینگونه در عین تلاش برای دست یابی به فردیت خویش و راه خویش،بخاطر قدرت این ساختار نارسیستی در وجودشان،خود در نهایت به بازتولید سنت و قتل خواست و اشتیاق مدرن خویش می پردازند. زیرا هنوز آگاهی کامل به دیسکورس درون و برون خویش و نیز قدرت کامل برای رهایی از این دیسکورس و یافتن مدرنیت و فردیت ایرانی خویش را ندارند و هنوز به جسم نو و چندلایه تبدیل نشده اند. بوف کور هدایت به بررسی واقعیت درون و برون راوی می پردازد که واقعیت درون و برون یکایک ماست و با تمامی تحولات هنوز به همان شکل و ساختار باقی مانده است. درون و برون یکیست و واقعیت در خویش دارای یک ساختار و دیسکورس است و بنا به نوع دیسکورس و گفتمان، آنگاه ما خویش و جهانمان را اینگونه یا آنگونه،سنتی و یا مدرن می بینیم،می چشیم، لمس می کنیم، اینگونه یا آنگونه رفتار و عمل می کنیم و با یکدیگر اینگونه یا آنگونه گفتگو و عشقبازی می کنیم. طبیعتا می توان هزاران تفاوت نیز در هر دیسکورس و گفتمان حاکمی دریافت که زمینه ای برای تحول و پیشرفتند. اما اگراین تفاوتها و تحولات با قلبی گرم و مغزی سرد، با شناخت دقیق از دیسکورس و ساختار جهان درون وبرون خویش و معضلات این جهان و با توانایی یافتن راهی نو برای گذار نهایی همراه نباشد،

آنگاه مانند دو سده اخیر و یا مانند زندگی راوی بوف کور و لکاته، هر تلاشی برای تحول در نهایت به بازتولید سنت و دیسکورس سنتی و بازتولید ساختار شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و سرکوب دوباره فردیت و تن و جسم منتهی میشود. یا تحولات فردی/جمعی و هنری و فکری در مسیر خویش دچار سکته مغزی و احساسی میشوند و ناتوان از تحول و تلفیق نهایی می گردند و دیگربار گرفتار تکرار تراژیک می گردند. از اینرو بوف کور آیینه امروز ما و تاریخ معاصر ماست که میخواهیم با تجدد یکطوری کنار بیاییم، بدون انکه بر نوع رابطه غلط شیفتگانه/متنفرانه مان با سنت و تاریخ خویش چیره شویم و به یک رابطه سمبلیک و بافاصله با سنت دست یابیم و آنرا ، خویش را پالایش دهیم، بازسازی و نو سازی کنیم و به رنسانس خویش و فرهنگمان دست یابیم. اینجا ماییم، آنموقع که می خواهیم یکطوری در این جهان نو زندگی کنیم، با آن جنگ دائمی وسوسه و گناه در وجودمان و جستجوی جاودانه عشق مطلق و زن اثیری ، و بدون آنکه بتوانیم رابطه ای نو،سمبلیک و تثلیثی با مدرنیت و ورای رابطه نارسیستی غرب شیفتگانه و غرب ستیرانه برقرار سازیم و مدرنیت را با نقد و تلفیق در جهان خویش و فرهنگ خویش جذب و تلفیق کنیم و به انسان چندلایه و مدرن ایرانی تبدیل شویم و رنسانس مدرنیت ایرانی را ایجاد کنیم. اینگونه گرفتار و در طلب بلعیدن مدرنیت و با حفظ ساختار کهن، روز جانماز آب می کشیم و شب بقول رجاله ها خاک توسری می کنیم. یا می خواهیم از اروپا به ایران برویم و زن اکبند بگیریم. یا لکاته هستیم که می خواهد خشم نارسیستی اش را با همخوابگیهای فراوان بیان کند و یا در اروپا بدنبال یک سرمایه دار دمکرات می گردد. یا قادر میشویم، بنا به توان و آگاهیمان، به درجات تازه ای از این رشد فردیت و رابطه سمبلیک دست یابیم، اما باز هم ناتوان از تلفیق نهایی و دست یابی به فردیت مدرن و چندلایه خویش و جهان مدرن و چندلایه خویش می شویم و دوباره سنت یا مدرنیتی را که از در بیرون کرده ایم، از پنجره وارد خانه می کنیم و بناچار یک تلفیق شکننده و نامتجانس دیگر، یک آش شله قلمکار دیگر از ترکیب سنت/مدرنیت می سازیم و به کاهن لجام گسیخته، به دمکراسی دینی، به روان و اجتماعی چندپاره و بشدت مادی گرا و ناتوان از دست یابی به گیتی گرایی مدرن مبدل میشویم. یا این راویان نو در حالت رئال و کابوس وار، خشم خویش را به صورت عذاب زن و کودکانش و یا کشتن همسر و غیره بیان می کنند و شیوه چندهمسری سنتی را با کلمات پسامدرن تزیین می کنند و به مسخ پسامدرن دست میزنند. زیرا رابطه شان با پسامدرنیت نیز رابطه ای نارسیستی و بشیوه بلعیدن پسامدرنیت است و مسخ پسامدرنیت، بشیوه حفظ سنت با لعابی مدرن یا پسامدرن. همانگونه که نسل قبلی از سوسیالیسم و دموکراسی،سوسیالیسم مذهبی و امت مدرن و دیکتاتوری مدرن آفرید. در چنین حالتی، اشکال بینابینی فراوانی با تلفیقهای شکننده بوجود می آید، بدون آنکه بتواند در نهایت از چندپارگی درونیش و بحرانهای فردی، جمعی،جنسی،جنسیتی، سیاسی و اجتماعیش عبور کند و به یک چندلایگی مدرن، به یک هویت مدرن و رنگارنگ و یا به پاسخهای مدرن و تلفیقی به بحرانهای مختلفش دست یابد و اینگونه در نهایت بخاطر این ناتوانی از تلفیق سمبلیک سنت و مدرنیت، خویش را محکوم به تکرار سیزیف وار می کند. داستان بخش دوم دقیقا با بیان این تراژدی و قتل آغاز میشود. ما از ابتدای بخش دوم و با مشاهده تن و لباس خونین راوی و انتظارش به رسیدن داروغه ها می دانیم که اینجا قتلی صورت گرفته است و اکنون راوی می خواهد در واقع به ما چگونگی حادثه و مسیر شکل گیری این قتل و تکرار را نشان دهد. او به ما می گوید که جوانی ناخوش بوده است و اکنون در آینه یک پیرمرد قوزی و با لب شکری می بیند و تمامی خواستش این است که به ما چگونگی این تحول و تغییر از جوان ناخوش به پیرمرد قوزی و لب شکری را توصیف کند. اینگونه از ابتدای متن دوم ، ما با تکرار فاجعه و تکرار دوباره قتل و سرکوب خویشتن متن اول روبروییم و گویی حادثه و متن تکرار میشود. اما در عین تکرار، این حادثه باز نو باقی می ماند و متن خواننده را با خویش بدرون جهانی مالامال از تراژدی و اشتیاقات سرکوب شده می کشاند و نشانمان می دهد و همزمان قادر می شود که این تراژدی را با اشکال مختلف و در لایه های مختلف بازسازی کند و ما را با زوایای جهان برونی و درونیمان آشنا سازد.

هدایت با توانایی فراوان، سناریوی اولیه قتل زن و زنانگی و حکومت سنت را در حالات جدیدی بازسازی میکند و نشان میدهد که آن سناریو و انتخاب اولیه چگونه مرتب بازتولید میشود. او جهان معاصر ما را نشان میدهد و با باز کردن زوایای مختلف آن و تشریح لایه های مختلف آن، به بررسی بحرانهای عشقی،جنسی،خانوادگی، جمعی، جهان گرفتار در بحران سنت/مدرنیت ما می پردازند و در عین حال این تشریح و روانکاوی خویش و جهانش را با قدرت هنری و توانایی ایجاد چندلایگی در داستان، جادویی و چند معنایی می کند و گویی با نقل قول گذاری میخواهد مرتب به ما بگوید، اینجا همه چیز تفسیر است و روایت واقعیت . می خواهد بگوید، با فاصله نگاه کنید تا از این تراژدی خویش یاد بگیرید و بتوانید روزی تفسیری نو و روایتی نو و زیبا از واقعیت ارائه دهید. تفاوت این راوی با راوی داستان اول چیست؟. این اکنون راویست که در این فضای سنتی واخلاقی بزرگ شده است و در واقع پیرمردی لب شکری و قوزیست که چگونگی تراژدی قوزی شدن و مرگ همه اشتیاقات اصیلش را برای ما بازگو می کند و نیز مرگ عشق و قتل معشوقش را و پیوند میان این قتل و دگردیسی نهایی او از جوان ناخوش به پیرمرد خنزر پنزری را. او در واقع توصیف گر مرگ خویش است و چگونگی قتلش بدست خویش و فرهنگ نهفته در جان و روانش و بدست دیسکورس درونی و برونی جامعه اش. او نه برای آمرزدگی اعمالش و یا ایجاد ترحم سخن می گوید. بلکه می خواهد حقیقت خویش و جهانش را بی محابا بازگو کند. در واقع با این رو کردن حقایق و موضوعات، او در نهایت به قتل دیسکورس و جهانی دست می زند که در عمل ناتوان از تحولش و قتل سمبلیکش بوده است. پس می خواهد حداقل در این باصطلاح وصیت نامه ای که بباور او وصیت نامه نیست و تنها نامه ای برای سایه خویش است، حقایق را بازگو کند و لااقل با گفتن راز زندگی خویش و دیگران، مانع از پیروزی کاملش شود. یا شاید برای آنکه دیگران با خواندن این راز سرانجام قادر به

کاری باشند که او ناتوان از آن بوده است و آن قتل سمبلیک دیسکورس سنتی و دست یابی به دیسکورس مدرن ایرانی و پایان دهی به بحران سنت و مدرنیت،دستیابی به رابطه سمبلیک با سنت و مدرنیت و ایجاد مدرنیت ایرانی چندلایه از طریق تلفیق این دو فرهنگ و دست یابی به عشق و حقیقت فردی خویش است. زیرا قتل نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه سنت یا مدرنیت، چه بشیوه خیالی و یا شیوه خشونت کابوس وارش و تنفر مرگبار از سنت و یا مدرنیت، در نهایت به تکرار تراژدی و بازتولید سنت و بحران منجر میشود و تفی سربالا و مرگ خویش بیش نیست. برای توانایی یابی به چنین عملی سمبلیک، بایستی پس به درون جهان راوی و دیسکورسش ، به درون جهان درونی و برونی راوی و یکایک ما وارد شویم و چشم در چشم تراژدی بزرگ خویش بنگریم و قادر به دیدن واقعیتها و حقایق گردیم. راوی ما را با خویش بدرون جهان خویش می برد و صادقانه از معضلات درونی و بیرونیش، از معضلات تولد و کودکیش، تا مشکلاتش با همسر و نیز با جهان خارجش و یا درگیریش با امیال و خواهشهایش سخن میگوید و همزمان ما را به دیدن این معضلات روحی/جنسی/فرهنگی در همه بخشهای جامعه دعوت می کند و چشم اندازیهایی برای دیدن این تراژدیها در اختیارمان می گذارد. در توصیف راوی بخوبی می بینیم که چگونه جهان درونی و برونی او به سان ساختاری مشابه از یک دیسکورس و تبلوری از یک سری فانتسم ها و توهمات نارسیستی، ساخته و بازتولید میشود و چگونه این درون و برون راوی، این بازیگران واقعیت او و نوع روابطشان،مرتب این دیسکورس کهن و بازی نارسیستی کهن و تراژیک را بازتولید می کند و به تکرار تراژیک قتل خویش و دیگری منتهی می سازد. راوی خود یک سایه و یک روح سیال با اشتیاقات و علائقیست که مانند عارفی بدنبال یک فضا و امکان یکی شدن نارسیستی با دیگری می گردد، همانطور که همه دیگر بازیگران این بازی ، روحهایی سیال و ناتوان از لمس جسم و فردیت خویش و یا دست یابی کامل به این جسم و فردیت هستند و از اینرو نیز هیچکدام نامی ندارند و تنها دارای لقبی و صفتی در یک بازی نارسیستی هستند. همه اینجا بازیگران یک بازیند و فاقد فردیت و نام، ناتوان از ارتباط گیری با فاصله و سمبلیک با جهان خویش و تلاش سمبلیک برای دست یابی به خواست خویش. حتی وقتی که نطفه ها ی این فردیت در راوی و لکاته نیز ایجاد شده باشد و این تفاوت میان آنها با رجاله ها را ایجاد می کند. اما اساس و ساختار نهایی یکیست و اینگونه ، اینجا همه سایه های یکدیگر هستند و به یکدیگر تبدیل میشوند و شک و تلاش فردی راوی برای رهایی و ایجاد تفاوت خویش، به ایجاد تفاوت فردی وسمبلیک، به شک مدرن ویا گیتی گرایی و حتی بدبینی مدرن تبدیل نمی شود، و در نهایت یک شک و بدبینی سنتی و هراسان از جسم و زندگی باقی می ماند و به اینخاطر نیز محکوم به تکرار قتل خویش و دیگری و تکرار تراژدی است. اینجا نیز مثل متن اول، او اسیر همان خانه قدیمی و سنت و فرهنگست که بر جان و روانش و فضای شهرش سنگینی می کند و یکایک آنها را بازمی آفریند و به آنها نقشی در این بازی تراژیک فرهنگی و در بازتولید دیسکورس سنتی می دهد.خانه ای قدیمی با رنگی نو که حکایت از جامعه سنتی با لعابی مدرن می کند و ترکیبی نامتجانس از روان سنتی و گرفتار در حالت شیفتگانه/متنفرانه، کاهنانه/عارفانه با جهان مدرنیزه شده و در باطن سنتی اش می آفریند. خانه یا اطاقکی که بقول راوی مالامال از بوهای مختلف شهوانی و اشتیاقات سرکوب شده و بوی کهنگی و درماندگی است و این اطاقک با جهان رجاله ها، با جهان بیرونی از طریق دو دریچه تماس دارد.:

. « اطاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج ، با دنیای رجاله ها دارد
یکی از آنها رو بحیاط خودمان باز میشود و دیگری رو بکوچه است - از
آنجا مرا مربوط به شهر ری میکند - شهری که عروس دنیا مینامند و
هزاران کوچه پس کوچه و خانه های توسری خورده ، و مدرسه و کاروانسرا دارد.»

اکنون با بازیگران این سناریوی شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و بازی متقابلشان آشنا میشویم و هدایت به ما نشان می دهد که آنها چگونه در یک بازی ادیپالی و نارسیستی و اجرای نقشهای خویش در این بازی تراژیک، خویش و جهانشان را محکوم به تکرار تراژیک و چندپارگی تراژیک و تشدید بحران مدرنیت و سنت می کنند. گرفتاری راوی در اطاقک تاریکش و سنتش خود بهترین حکایت از ناتوانیش از دست یابی به فردیت خویش و عشق و حقیقت فردیش و گرفتاریش در نگاه شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و ادیپالیست. اما نقطه مقابل او و رقیبش یعنی رجاله ها که چیزی جز یک دهان بزرگ برای بلعیدن و نیز یک آلت تناسلی برای بیان شهوت و خشم نیستند،، نیز به همان شکل بیانگر این حالت گرفتاری ادیپالی و نارسیستی است. اینگونه رجاله ها ناتوان از هضم کردن و جذب هستند و به شیوه عشق و عمل نارسیستی یا می بلعند و یا می خواهند بلعیده شوند. شکل نهایی این بلعیدن و عشق نارسیستی، حالات کانیبالیستی است فانتزیهای کانیبالیستی و قطعه قطعه کردن معشوق و یا خوردنش که در متن اول و دوم بوف کور نیز وجود دارد، خود حکایت از این گرفتاریهای نارسیستی و ناتوانی از دست یابی به جهان سمبلیک می کند. اینگونه راوی در جایی می طلبد که لکاته را تکه تکه کند و به دیگران بخوراند و یا خود او را ببلعد، تا با او یکی شود و از طرف دیگر رجاله ها، تبلور دقیقی از این حالت کانیبالیستی و عشق نارسیستی هستند و مرتب می خواهند با ابژه ایی یکی شوند و او را ببلعند، تا پوچی درون خویش را پر کنند و از طرف دیگر با ابراز شهوت، به این دخول در دیگری و یکی شدن خشماگین و مالامال از حالات سادیستی/مازوخیستی با دیگری دست یابند. شهوت جنسی شکلی دیگر از حالات نارسیستی و نمادی از ناتوانی از تبدیل شهوت به تمنای جنسی است که دیگری و معشوق تنها برایش یک ابژه و دیگری کوچک نیست بلکه قادر به دیالوگ جسمانه و پرتمنا با تن و روان معشوق است. اما در شیوه نارسیستی، چه در خشم و

یا عشقش جایی برای دیالوگ نمی ماند. اینگونه نیز در تمامی بوف کور ما دیالوگی بسیار اندک داریم و در واقع همه دچار یک مونولوگ هستند و ما مونولوگ راوی را می شنویم. همین رویارویی رجاله/راوی در عین حال نشان می دهد که آنها چگونه همدیگر را تکمیل می کنند و هر دو به عنوان موافق/مخالف دیسکورس سنتی،به عنوان مومن/نقاد دیسکورس سنتی همدیگر را تکمیل می کنند و در نهایت جنگ و مخالفتشان باعث بازتولید سنت می شود. زیرا اساس نگاهشان یکیست و یا همانطور که خود راوی در کتاب بارها اذعان می کند،در نهایت رجاله و دیگران، سایه های خود او و نیمه دیگر خود او هستند. درک این ارتباط و پیوند درونی اعضای یک توهم و یا واقعیت در بازتولید توهم و یا واقعیت بسیار مهم است. هر سیستم و دیسکورسی در درون خویش منطقی است،حتی سیستم یک انسان پارانوییید و یا مجنون. تنها با ایجاد فاصله با این سیستم و دیدن از بیرون و دیدن این پیوند ساختاری درونی/برونی در دیسکورس است که می توان به تحول ساختاری و دقیق دست یافت. زیرا این پیوند و اشتراک ساختاری میان مخالف/موافق و این پیوند نارسیستی و درونی میان تمامی بخشهای دیسکورس سنتی در همه زمینه های روانی/تربیتی/سیاسی/فرهنگی باعث بازتولید دیسکورس و سنت و نیز تبدیل عمل و نقد مخالف به تایید و تحکیم بخشنده دیسکورس می کند. دیسکورس بقول فوکو قدرتمند و خلاق و استراتژیک است و مخالفان خویش را میزاید، تا خویش را بازتولید کند. یا بهتر است بگوییم که این ساختار مشابه درونی باعث میشود که در نهایت مخالف و نقاد دیسکورس به موافق ضمنی آن تبدیل شود، تا آنموقع که با شناخت این پیوندهای درونی و ساختاری، به راهی نو و سمبلیک و به فردیت خویش دست یابد و بر ساختار کهن چیره شود. آنگاه دوران رنسانس و تحول دیسکورس فرا می رسد.

بازیگر دیگر این بازی نارسیستی < قصاب> است که او نیز دقیقا دچار این حالت نارسیستی است و نیز گرفتار تمتع های نارسیستی و رئال جنسی. اینگونه نیز میان میل خوشی جنسی و کشتن برای او پیوندی درونی وجود دارد. او اسیر تمتع های رئال و کابوس وار خویش است. قصاب در واقع همان میتراست که گاو را می کشد، تا بر تن خویش چیره شود. اما بقول طنز زیبای هدایت در همان لحظه کشتن تن و اشتیاقات جنسی خویش، چنان با اشتیاق این سرکوب را انجام میدهد که گویی در حال یک ارگاسم جنسی در حین این قتل و سرکوب خویش است. اینگونه نیز بقول لکان در پشت هر قتل و تجاوزی یک تمتع و خوشی دردآور رئال و کابوس وار وجود دارد که می خواهد مرتب خویش را تکرار کند و به یک ابژه وابسته است و ناتوان از گذار از این تمتع و تبدیل اشتیاقات خشم و سروری و یا اروتیکی خویش به تمناهای سمبلیک و متحول خشم و سروری و اروتیک مدرن خویش است. اینگونه نیز قصاب و میترا، جهان خیر و شری اوستایی ما در طی قرون، اسیر چرخه گناه/وسوسه و کشتن خویش و لذت بری از کشتن خویش می ماند و از طرف دیگر اسیر دائمی کیف و لذت احساسات مرگ و دلهره،درد و تراژدی باقی می ماند. انسان ایرانی با سرکوب جسم و تن خویش، با سرکوب شور جنسی و عشقی خویش، در واقع بخشی از احساسات و قدرتهای مهم خویش را از جهان سمبلیک خویش بیرون می اندازد و تبعید می کند. از اینرو نیز برای مثال در زبان فارسی اینقدر کلمات جنسی اندک است و ما نمی توانیم حالات اروتیک را کامل و چندلایه بازگوییم. مشکل اما از طرف دیگر این است که بنا به منطق جسم و زبان و روان بشری، بقول لکان آنچه که از جهان سمبلیک بیرون انداخته میشود، بشکل یک حالت رئال و کابوس وار به خودآگاهی ما بر می گردد. یعنی اکنون جسم و شور جنسی سرکوب شده و تبعید شده، بشکل خشونت جنسی، تمتع جنسی از خشونت جنسی بر می گردد و خواهان ارضای خویش است. اکنون کاهن لجام گسیخته و بی قانون متولد میشود و ظهور می کند و میترا به قصاب تبدیل می شود و از قتل و کشتن، خوشی جنسی می برد. همانطور که راوی از این کیف و خوشی تراژیک سخن می گوید. راوی نیز در نهایت خود یک قصاب است و بشیوه قصاب،معشوق خویش را می کشد و از این کشتن یک خوشی دردآور جنسی سادیستی/مازوخیستی/کانیبالی می برد. اینگونه در پشت هر انسان اخلاقی مطلق گرایی که فاتحانه بقول خودش بر نفس و سگ جسمش چیره شده است، می توان این نیمه دیگر او را دید، این نیمه دیگر و لذت پرست و جبار او را که در حال ارگاسم و تمتع جنسی/سادیستی از چیرگی بر جسم خویش است و همانزمان و در خفا، اسیر و گرفتار خوشی این خشونت جنسی و جسم کابوس وار خویش است و در واقع یک بی اخلاق کامل است. او در هر دو حالت اخلاقی و ضداخلاقی اسیر احساس و ناتوان از جذب احساسش در جهان سمبلیک خویش است. اینگونه نیز می تواند از اخلاقی کامل به ضد اخلاق کامل و از میترا به قصاب، از راوی به قصاب و یا به زاهد بعدی تبدیل شود و این حالات می توانند مرتب به یکدیگر تبدیل شوند و مرتب یکدیگر را بازتولید می کنند. زاهد، شهوت پرست جنسی و ناتوان جنسی در نهایت سه شکل قابل تبدیل به هم و همزاد یکدیگرند، زیرا هر سه گرفتار یک ساختار مشابه اند. زیرا هر سه اسیر شهوت خویش و فانتزی خویشند و اسیر رانش خویش و ناتوان از تعالی بخشی رانش خویش به تمنای اروتیکی/ جنسی مدرن و به تمنای سادیستی/مازوخیستی مدرن و یا به جهان زیبا و هزار رنگ و حالت جسم خندان ما جسم گرایان، به جهان تمنای هزار چشم اندازی دلوزی. ابتدا به لذت قصاب و طنز ظریف هدایت نگاهی دقیقتر بیاندازیم.

.

« از تمام منظره شهر دکان قصابی حقیری جلو دریچه اطاق من است که
روزی دو گوسفند بمصرف میرساند - هردفعه که از دریچه به بیرون نگاه
- میکنم مرد قصاب را می بینم ، هر روز دو یابوی سیای لاغر
یابوهای تب لازمی که سرفه های عمیق خشک میکنند و دستهای خشکیده

آنها منتهی بسم شده ، مثل اینکه مطابق یک قانون وحشی دستهای آنها را بریده و در روغن داغ فرو کرده اند و دو طرفشان لش گوسفند آویزان شده ؛ جلو دکان میآوردن . مرد قصاب دست چرب خود را بریش حنا بسته اش میکشد ، اول لاشه گوسفندها را با نگاه خریداری ورانداز میکند ، بعد دو تا از آنها را انتخاب میکند ، دنبه آنها را با دستش وزن میکند ، بعد میبرد و به چنگک دکانش میآویزد - یابوها نفس زنان براه می افتند . آنوقت قصاب این جسدهای خون آلود را با گردن ها بریده ، چشمهای رک زده و پلکهای خون آلود که از میان کاسه سر کبودشان در آمده است نوازش میکند ، دست مالی میکند ، بعد یک گزلیک دسته استخوانی برمیدارد تن آنها را بدقت تکه تکه میکند و گوشت لخم را با تبسم بمشتریانش می فروشد. تمام اینکارها را با چه لذتی انجام میدهد ! من مطمئنم یکجور کیف و لذت هم میبرد - آن سگ زرد گردن کلفت هم که محله مان را قرق کرده و همیشه با گردن کج و چشمهای بیگناه نگاه حسرت آمیز بدست قصاب میکند ، آن سگ هم همه اینها را میأاند - آن سگ هم میداند که قصاب از شغل خودش لذت میبرد»

!

و در جایی دیگر این خوشی سادیستی/کانیبالیستی قصاب را اینگونه بیان می کند:

« روی ران گوسفندها را نوازش میکرد
لابد دیشب هم که دست بتن زنش میمالید یآد گوسفندها میافتاد و فکر میکرد که اگر زنش را میکشت چقدر پول عایدش میشد.ص108»

یابوی سیای لاغر با تب و سرفه و دستهای داغ شده تمثیلی از تن و جسم سرکوب شده در فرهنگ ماست. ما این سرفه و تب را نیز در نزد راوی و پیرمرد خنزرپنزری شاهدیم و نیز خنده خشک مشترک آنها را. پیرمرد خنزرپنزری که دیگر حاکم کامل نیست و با اینکه این جهان باصطلاح مدرن در باطن سنتی است، اما او به سان سمبل این سنت ، در این جهان مدرنیزاسیون و نامتجانس، به یک خرده فروش خنزر پنزری تبدیل شده است. به پیرمردی که مانند آینده راوی، لب شکری و قوزیست و مانند گذشته او و متن اول اسیر یک کوزه و عکس قدیمی بر روی کوزه است. اینگونه هدایت ، راوی و پیرمرد خنزرپنزری را به آینده و گذشته یکدیگر، به دو تصویر متقابل و آیینه همدیگر تبدیل می کند که بگونه ای تراژیک به هم تبدیل میشوند و بدین وسیله هدایت به زیبایی هم پیوند درونی متن اول و دوم و نیز پیوند فیگورها را نشان میدهد. زیرا در نهایت همه آنها سایه های یکدیگرند و راوی خود هم رجاله،هم پیرمرد و هم لکاته است و بالعکس. زیرا همه آنها بازیگران یک بازی تراژیک نارسیستی و ادیپالی و تکرار سیزیف وار این بازی هستند.

« کمی دورتر زیر یک اطاقی ، پیرمرد عجیبی نشسته که جلویش بساطی پهن است . توی سفره او یک دستغاله ، دو تا نفل ، چند جور مهره رنگین ، یک گز لیک ، یک تله موش ؛ یک گازانبر زنگ زده ، یک آب دوات کن ، یک شانه دندانه شکسته ، یک بیلچه و یک کوزه لعابی گذاشته که رویش را دستمال چرک انداخته . ساعتها ، روزها ، ماه ها من ازپشت دریچه باو نگاه کرده ام ، همیشه با شال گردن چرک ، عبای شوشتری ، یخه باز که از میان او پشم های سفید سینه اش بیرون زده با پلکهای واسوخته که ناخوشی سمج و بیحیایی آنرا میخورد و طلسمی که ببازویش بسته بیک حالت نشسته است . فقط شبهای جمعه با دندانهای زرد و افتاده اش قرآن میخواند گویا از همین راه نان خودش را در میآورد ؛ چون من هرگز ندیده ام کسی از او چیزی بخرد- مثل اینست که در کابوسهایی که دیده ام اغلب صورت این مرد در آنها بوده است . پشت این کله مازویی و تراشیده او که دورش عمامه شیر و شکری پیچیده ، پشت پیشانی کوتاه او چه افکار سمج و احمقانه ای مثل علف هرزه روییده است ؟ گویا سفره روبروی پیرمرد و بساط خنزر پنزر او با زندگیش رابطه مخصوص دارد. چند بار تصمیم . گرفتم بروم با او حرف بزنم و یا چیزی از بساطش بخرم ، اما جرات نکردم دایه ام به من گفت این مرد در جوانی کوزه گر بوده و فقط همین یکدانه کوزه را برای خودش نگه داشته و حالا از خرده فروشی نان خودش را درمیآورد»

پیرمرد خنزرپنزری که نمادی از پدر و سنت است، خود نیز اسیر این نگاه شیفتگانه/متنفرانه و اسیر افسون نگاه زن اثیری بر روی کوزه لعابی است. فرهنگ ما یک فرهنگ پدرسالارانه/مادرمحورانه است که اساسش را این حالت ارتباط نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه با زندگی و ناتوانی از دست یابی به ارتباط سمبلیک،پارادکس و همراه با دیالوگ با هستی و با دیگری تشکیل می دهد. اساس مشکل ما را سنت و عرفان و مذهب تشکیل نمی دهد. بلکه نوع رابطه غلط با این سنت است که باعث ایجاد مشکل و سترونی قرون متوالی و اختگی مداوم جان و روان ایرانی شده است. اگر ایرانی قادر به ارتباط سمبلیک با هستی و سنت خویش می بود، می توانست هم با ایجاد این رابطه سمبلیک و فردی و تثلیثی، بر نکات منفی سنتش و سرکوب جسم و جان،سرکوب زنانگی و مردانگی چیره شود و هم به نوزایی نکات سالم فرهنگش و تلفیق درست فرهنگش با مدرنیت دست یابد و مانند نگاههای جدیدی مانند نگرش من، از عارف گرفتار عشق مطلق مادرانه به عارف زمینی و خندان و چندلایه، به جسم خندان و چندلایه تبدیل شود و یا بجای گرفتاری و سرکوب تن و جسم خویش در پای اخلاق و برای یکی شدن با نگاه پدر تمامیت خواه، به تن و جسم خویش آری گوید و رابطه ای سمبلیک با مذهب،خدا و زندگی ایجاد کند و اینگونه با عبور از نگاه تمامیت خواه و مطلق گرا، به حکومت قانون و رابطه متحول، به پروتستانسیم مذهبی خویش دست یابد. بقول لکان موضوع اساسی برای انسان، چگونگی و نوع رابطه اش با دیگری و غیر است. زیرا انسان تمنای دیگریست و نیازمند به دیالوگ و ارتباط با دیگری. اگر این ارتباط به شکل سمبلیک و به سان سوژه یا فرد باشد،آنگاه شخص قادر به تعالی بخشی احساسات و اشتیاقاتش در جهان سمبلیکش و قادر به ارتباط و دیالوگ پارادکس با دیگری، خواه معشوق،فانتزی و یا رقیب خویش، و تن دادن به تمناهای خویش است. زیرا این تمنا، نام دیگرش و روی دیگرش قانون و نام پدر است و قادر به تحول است و به یک ابژه و خوشی وابسته نیست. اما اگر رابطه بشکل نارسیستی و ثنوی باشد، آنگاه شخص اسیر این حالت بلعیدن و بلعیده شدن نارسیستی و اسیر میل یکی شدن با نگاه دیگری و اسیر افسون نگاه دیگری باقی می ماند و در بستر این یگانگی دروغین و تبدیل دیگری به یک تمامیت مطلق، هم خویش را داغان می کند و هم جهانش را سترون و بیمار می کند. زیرا تمامیت خواهی نفی زندگیست و نفی تکامل و نفی تمنای بشری که ذاتش در فانی بودن و دگردیسی مداوم آن است. در حالت سومی و رئال و یا کابوس وار این رابطه، آنگاه شخص چنان اسیر نگاه پدر جبار درون و یا اسیر نگاه و خوشی دردآور رانشهای خویش می شود که دست به قتل و کشتار خویش و دیگری میزند و متجاوز می گردد. پیرمرد خنزرپنزری نیز به سان نمادی از پدر و حکومت پدرسالارانه، خود اسیر نگاه این زن اثیری و نگاه پدر خیالیست و چنان افسون و اسیر این نگاه هست که بقول راوی اسیر خرده ریزههای سفره خویش است و اسیر کوزه لعابیش و نمی تواند از آنها دل بکند و یا رابطه ای نو با آنها برقرار سازد و اینگونه بر قبر دنیای گذشته خویش می زید و آرام آرام و در یک تکرار تراژیک می پژمرد و می میرد و یا به سان پدر پدرسالار همزمان به قتل و کشتار هر مخالفت با این سیستم دست می زند. مادر این فرهنگ نیز اسیر این حالت است و در پای حس مادری و عشق مطلق مادرانه، زنانگیش را سرکوب می کند. رابطه راوی و پیرمرد خنزرپنزری نیز یک رابطه متقابل و بشیوه نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه است. راوی هم بنوعی او را دوست دارد و هم از او متنفر است و هم او رقیبش در عشق ادیپالش به لکاته است.همانطور که رجاله ها رقیبش و فاسقان همسرش می باشند و رابطه اش با این فاسقان نیز رابطه ای شیفتگانه/متنفرانه است. اینگونه راوی و پیرمرد بگونه ای نارسیستی و درونی با یکدیگر در پیوندند و هر کدام بخشی از دیگری و گذشته و یا آینده تراژیک و محتمل دیگری هستند. زیرا هر دو اسیر ساختار نارسیستی هستند. اسیر عشق ادیپالی و گذار منفی ادیپالی. اینگونه
خنده پیرمرد راوی را میلرزاند، با اینکه همزمان پیرمرد را بزرگ و نیمچه خدایی می بیند و خود نیز می خواهد نیمچه خدا و یا خدایی شود. از طرف دیگر او را رقیب عشقیش می بیند و از او متنفر است و همزمان مانند او شال گردن بدور خویش می پیچد و به سراغ لکاته می رود ، تا شاید جمله عاشقانه <شال گردنتو باز کن> را از او بشنود و همزمان با شنیدن این جمله و اوج گیری پارانوییا و تنفرش، میل قتل لکاته در او بالا می زند. همانطور که از رجاله ها بدش میاید و نمیخواهد مثل انها باشد و در عین حال میداند «همه سایه های خود او هستند» و به آنها به سان فاسقان و معشوقان همسرش، هم رشک می برد و هم از آنها متنفر است. همانطور که از این همسر بی وفا متنفر است و همزمان جز او چیزی نمی خواهد و می خواهد تنها با او یکی شود و یک لحظه او را بی وفا و دقیقه ای دیگر باکره می خواند و هم فحشش می دهد و هم به پایش می افتد و برای کمی نوازش گریه و التماس می کند. لکاته نیز دچار همین بازی نارسیستی در برابر راوی،پیرمرد و رجاله هاست. اینجا هر کس اجراکننده نقشی در این تئاتر تراژیک نارسیستی و تکرار تراژیک این تئاتر است و واقعیت بیرون نیز، از زناشویی تا اجتماع بیرون به تبلور این دیسکورس و بازتولید کننده این دیسکورس نارسیستی و سنتی تبدیل شده است.

جهان درونی راوی را دایه و زنش تشکیل می دهد و اینجا نیز هدایت بزیبایی ما را از یک مثلث ادیپالی و یک گرفتاری نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه به درون یک رابطه گرفتار و بیمار دیگر می برد و خودآگاهانه/ناخودآگاهانه تاثیر این سرکوب تن و جسم و این گرفتاری نارسیستی را در همه عرصه های مختلف عشق/جنسی/خانوادگی/فرهنگی به ما نشان می دهد.

« اینها رابطه من با دنیای خارجی بود ، اما از دنیای داخلی : فقط دایه ام

و یک زن لکاته برایم مانده بود . ولی ننجون دایه او هم هست ، دایه هردومان است - چون نه تنها من و زنم خویش و قوم نزدیک بودیم بلکه ننجون هردومان را باهم شیر داده بود. اصلا مادر او مادر من هم بود - چون من اصلا مادرو پدرم را ندیده ام و مادر او آن زن بلند بالا که موهای خاکستری داشت مرا بزرگ کرد . مادر او بود که مثل مادرم دوستش داشتم و برای همین علاقه بود که دخترش را بزنی گرفتم.»

این اوج چند معنايي/چند تصویری و نیز شوخ چشمی و بازی هدایت با خواننده است. در این دنیای چند واقعیتی و چندلایه، هدایت به ما امکان می دهد روابط و مثلثهای ارتباطی ادیپالی مختلف را ببینیم و معضلات درون آنرا حس کنیم. در این تصویر چند رابطه سه طرفه احساسی داریم. اول رابطه دایه/نابرادري/ ناخواهری را داریم. آیا حس و یا تصور کرده اید که این رابطه چقدر مالامال از تضاد و تنش است. دو فرد، دو آشنای غریبه هم خواهر/برادر هم مرد/زن، همزمان محرم/نامحرم. حال این چنین دو جوانی را در سن بلوغ و در کنار هم و آنها را در یک جامعه بسته و اخلاقی/نارسیستی تصور کنید. ایا صدای پای تراژدی را نمی شنوید؟.مثلث دیگر ارتباط سه طرفه خواهر/برادر/مادر است و آنگاه که بخاطر بسته بودن فضای بیان احساس و عدم امکان دوستی دختر/پسر در خارج از محیط خانه، آن امیال و خواهشهای زیبای انسانی به درون می آیند و در قالب گناه مسخ شده اینجا ارضای خویش می جویند. ایا این تاریخ امروز ما نیست؟ ایا واقعه خواهر وبرادر نوجوان کرد در چندسال پیش بیانگر این تراژدی نیست و تکرار آن. معنای دیگر این تصویر، مثلث زن/مرد/ مادر است. همانطور که راوی می گوید، مرد ایرانی گرفتار در عشق ادیپالی و نارسیستی ، در زن بجستجوی مادر می گردد و اینگونه زن محکوم است یا مادر وفادار و سنتي، نجیب و حرف گوش کن باشد- آنگاه تعجب می کنند وقتی سردمزاج است- یا لکاته میشود و میخواهد انتقام عشق از دست رفته خویش و تحقیر خویش بگیرد. از طرف دیگر این زن به سان سمبل اشتیاق نارسیستی مرد و میل یگانگی او، به زن اثیری و به ابژه کوچک غ (سمبل تمنای بشری که هیچگاه کامل بدست نمی آید. اما این مطلوب سمبلیک در جهان نارسیستی ایرانی به تبلور خیالی این حالت سمبلیک تبدیل می شود و مرد را اسیر افسون نگاه خویش می کند. به اینخاطر نیز در کل کتاب بوف کور اسارت در نگاه و افسون زن اثیری، اساس کتاب را نشان میدهد. زیرا انسان نارسیستی اسیر نگاه خیالی مادر است و اسیر نگاه دیگری و سنت و ناتوان از رهایی از این افسون و طلسم) و سمبل و مظهر تمناهای او تبدیل میشود و مرد را اسیر نگاه خویش می کند.مانند اسارت نگاه راوی و پیرمرد خنزرپنزری در نگاه زن اثیری. همینطور زن نیز و رجاله ها نیز اسیر نگاه و افسون این تصویر خیالی از مادر و یا پدر خیالی و مرد خیالی هستند. اینگونه در نتیجه تاثیر این حالت ادیپالی و نارسیستی در فرهنگ ما سه حالت از زن و مرد زاییده میشوند که بشکل نارسیستی یکدیگر را تکمیل و بازتولید می کنند و در یک چرخه جاودانه و با کمی تغییرات و تفاوتها در طی زمان، مرتب همدیگر را به سان زن سنتی/مرد سنتی باز می آفرینند. این سه تصویر زن، مادر/زن اثیری/لکاته است که در برابرش سه تصویر پدر/ راوی شاعر و قهرمان دلخسته/ قصاب ستمگر و خشونت طلب قرار دارد. این حالات در یک بازی تراژیک یکدیگر را باز می آفرینند و وجود یکدیگر را منطقی نشان می دهند و به یکدیگر تبدیل میشود. مرد ایرانی بطور معمول ابتدا به اشتیاقش به زن اثیری تن می دهد و سراپا شور به زن میشود و آنگاه که زن به خواستش جواب نمی دهد و یا جواب رد می دهد و خواهان یک مرد قوی و یا مرد مطمئن و یا مرد/پدر است، این مرد عاشق پیشه به پدر و یا در حالت کابوس وار به قاتل و خشونت محض تبدیل میشود. زن نیز در یک بازی متقابل به خواهش سنت وجامعه و میل درونیش تن میدهد و یا زن اثیری و سمبل اشتیاق میشود و یا به تبلور مادر تبدیل می شود و آنگاه که همسرش و یارش و یا جامعه جواب قربانی کردن زنانگی و یا جواب اشتیاقاتش را با آوردن همسری جوانتر و یا سرکوب در جامعه می دهد، به لکاته و خشم نارسیستی او تبدیل میشود. از طرف دیگر نیز لکاته زمانی آب توبه بر سر خویش می ریزد(یا می ریزند) و به مادر و زن اثیری تبدیل میشود و پدر و قصاب با ریختن آب توبه بر خویش، به ستایشگر زن اثیری و مادر مقدس تبدیل می گردند و اینگونه چرخه تراژیک و بازتولید دیسکورس مرتب ادامه می یابد. برای مثال در جایی دیگر از داستان پی می بریم که نامادری به راوی بیشتر علاقه نشان داده است تا به لکاته دختر واقعیش و در انتقام دختر از راوی و خیانت مداومش، گویی او از مادر خویش نیز انتقام می گیرد و با کام دهی به پیرمرد خنزرپنزری گویی بدنبال جانشینی برای پدر می گردد . حتی اگر این اشتیاق نامادری در نهایت فانتزی راوی برای جبران عشق نداشته مادر واقعیش از یکسو و بیان مابعدی عشق مهراکین، خشمگینانه/شیفتگانه به مادرش در قالب عشق اش به لکاته باشد، باز هم تفاوتی در ساختار ایجاد نمی کند و ایجاد کننده همین ساختار نارسیستی و بازتولید آن است. یا اینکه راوی در جایی خود اعتراف می کند که همه اتهاماتش به لکاته دروغ بوده است، باز هم حالات دوسودایی عاشقانه/متنفرانه اش خود نمادی از گرفتاریش در حالت شیفتگی/تنفر نارسیستی است و اینگونه یک لحظه پارانویید وار همسرش را متهم به همخوابگی با کل بشر می کند و لحظه دیگر او برایش مریم باکره می گردد. اینگونه نیز واقعیت بیرونی رابطه و زناشویی آن دو نیز ،خود تبلوری از این حالات نارسیستی و عشق/نفرت متقابل و تکرار فاجعه است. تکراری تراژیک که در تبدیل شدن مرتب فیگورها به یکدیگر خویش را نشان می دهد. از اینرو در پایان متن اول زن اثیری متن که هم سمبل زنانگی و هم عشق مطلق مادرانه بود، کشته میشود و چشمهایش و افسون چشمهایش به سان

تبلور این اشتیاق بدنبال عشق مطلق مادرانه و تبلور نارسیستی ابژه کوچک غ باقی می ماند، ولی زنانگی اش، جسمش، بوسیله شراب سمی مادر و در پای عشق مادر و در نتیجه خشم پنهان مادر به زندگی بخاطر سرکوب خویش، به قتل میرسد. حاصل آن قتل و دوپارگی، در متن دوم این دو زن ، دایه و لکاته ،می باشند. دایه نماد عشق مطلق مادرانه است و لکاته نماد خشم زنانگی سرکوب شده است. هدایت بخوبی در پشت این عشق مادرانه (جدا از عشق زیبا و سالم مادران به فرزندانشان که برای رشد انسان بسیار مهم میباشد) رشد یافته در این فضای اخلاقی و ضد جنسي، سرکوب خواستهای زنانه خویش توسط مادران و نیز ارضای پنهان/ ناخوداگاه خواستهای جنسی خویش را در قالب محبت بیش از اندازه به کودکان و نزدیکی جسمی مداوام با کودکان، یا بازی جنسی با کودکان و نیز نزدیکی جنسی با باصطلاح خواهرخواندهها را مي بیند و نشان میدهد. همانطور که کمبود عشق جنسی راوی و پدر خویش را بشکل رابطه ای پدوفیلی گونه و نیز بشکل رابطه پنهان جنسی و تجاوز جنسی پدر به دخترش ،در قالب رابطه میان راوی و برادر زنش و رابطه میان لکاته و پدرش نشان می دهد.. شورهای جسمی و جنسی را نمیتوان کشت. زیرا با هر سرکوبی ، آنها دوباره و بشیوه مجاز و استعاره بدرون خودآگاهی ما بر می گردند. تنها این سرکوب و ممنوعیت باعث میشود که ما ناتوان از جذب و تعالی بخشی این شورها و تبدیل آنها به قدرت و تمناهای پرشور انسانی خویش شویم و اسیر نگاهشان و قدرتشان می گردیم، زیرا با سرکوب، آنها را به اهریمن و خویش را به وسوسه اهریمن دچار می سازیم. از اینرو نیز بایستی میان این ارتباط پنهانی با خواهر خوانده ها و سوء استفاده جنسی از کودکان توسط اولیاء، در شکل مدرن و سنتی اش تفاوتهایی معنایی قائل شد، بی آنکه تفاوتی از لحاظ حقوقی و لزوم جلوگیری از آنها بوجود آید. همانطور که بایستی میان ارتباط فاعل/مفعول همجنس خواهانه ایرانی و رابطه لزبینی و همجنس خواهانه مدرن تفاوت بنیادین گذاشت. اینجا رابطه در بخش عمده اش یک رابطه دگرجنس خواهانه و همراه با فانتزیهای هموارتیک است و مالامال از احساس گناه و جنگ وسوسه/گناه است. همانطور که فانتزی پدوفیلی راوی نسبت به برادر زنش یک شکل اشتیاق پنهان و سرکوب شده به همسرش است و با روابط پدوفیلی و فانتزیهای پدوفیلی معمولی متفاوت است.مخنث ایرانی را نمی توان همجنس باز یا همجنس خواه خواند، زیرا همجنس خواهی بقول فوکو یک کاتگوری مدرن است و این رابطه فاعلی/مفعولی در نهایت جایگزینی برای رابطه ناممکن و عشقی دو جنس است،همراه با فانتزیهای هموارتیکی نهفته در همه بخشهای فرهنگ و جان و روان ما. در مسیر تحول مدرنیت جامعه ما و ایجاد هویت مدرن است که کم کم این فاصله گذاریها و تقسیم بندیهای مدرن همراه با هویت مدرن بوجود می آید و همجنس خواه و دگرجنس خواه ایرانی متولد میشود. همانطور که اکنون این قشر همجنس خواه و لزبین ایرانی نیز متولد شده است و خواستهای خویش را بیان می کند. یعنی برای درک دقیق موضوعات بایستی هم از یکسو به تفاوت حالت فاعل/مفعولی هموارتیکی ایرانی با همجنس خواهی مدرن پی برد و شاهد و شاهد بازی را همجنس خواهی نخواند و هم در عین حال با درک دقیق دیسکورس مدرن و کاتگوریهای مدرن مثل همجنس خواهی و دگر جنس خواهی، به تفاوتهای دیسکورسیو میان همجنس خواه و دگرجنس خواه ایرانی با همجنس خواه و دگرجنس خواه مدرن پی برد و این حالات را بر بستر بحران مدرنیت/سنت و نیز تحولات دیسکورسیو نقد و بررسی کرد. زیرا کامینگ اوت یک لزبین و همجنس خواه به معنای رهایی نهایی او از نگاه سنتی نارسیستی نیست و می تواند اکنون برای مثال در قالب لزبین رادیکال به جنگ خیرو شرانه زن اهورایی/مرد اهریمنی بپردازد. بی آنکه لازم باشد و یا باور داشت که اصولا چنین فاصله گذاریهای مطلق و یا متافیزیکی مدرن ممکن باشد. در هر عشق دگرجنس خواهانه، فانتزیهای هموارتیکی نیز نقش بازی می کنند و یا در زندگی دگرجنس خواه و رابطه دوستانه اش با همجنس دارای نقش خاص و زیبای خویشند. همانطور که در یک رابطه همجنس خواهانه،فانتزیهای دگرجنس خواهانه در اروتیک و دوستی نقش خویش را بازی می کنند. با اینحال یک نفر بطور عمده دگرجنس خواه و یا همجنس خواه،دوجنس خواه و غیره،بنا به ساختار جسم و تاریخش، می ماند. از اینرو نیز در عین دفاع از برابری جنسی و جنسیتی بایستی به درک دقیق این حالات بینابینی و بحران جنسی و جنسیتی ایرانی پرداخت و معضلات را نشان و تشریح کرد. راوی می گوید:

« او(دایه) بتمام تن من دستمالی میکرده و برای همین بود که حالا هم با جسارت مخصوصی که ممکن است یک زن بی شوهر داشته باشد نسبت به من رفتار میکرد – بهمان چشم بچگی بمن نگاه میکرد. چون یکوقتی مرا لب چاهک سرپا میگرفته. کی میداند شاید با من طبق هم میزده. مثل خواهر خوانده ای که زنها برای خودشان . انتخاب می کنند
! حالا هم با چه کنجکاوی و دقتی مرا زیر و رو و بقول خودش تر و خشک می کرد
اگر زنم ، آن لکاته بمن رسیدگی می کرد ، من هرگز ننجون را به خودم راه –
نمیدادم ، چون پیش خودم گمان می کردم دایره فکر و حس زیبائی زنم بیش از دایه ام . بود و یا اینکه فقط شهوت این حس شرم و حیا را برای من تولید کرده بود
از این جهت پیش دایه ام کمتر رو در واسی داشتم و فقط او بود که بمن رسیدگی می کرد/ص»98

اسارت راوی در حالت ادیپالی و عشق به مادر آنقدر قویست که همانطور که می گوید، زنش را بخاطر عشق به نامادریش می گیرد. همزمان در این عشق،طبیعتا خشم به مادری که او را رها کرده است و نیز هراس از زن نهفته است

و اینگونه زن برای او تبدیل به لکاته میشود. کلمه لکاته و طریق بیانش توسط روای،حکایت از یک حالت پرشور جنسی شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی می کند و راوی این حالت دوگانه مهراکینی اش را نسبت به لکاته بارها در کتاب بیان می کند و هم می خواهد او را بکشد و هم جز او نمی خواهد و نمی تواند از او دل بکند. لکاته با این حالت دوگانه ش در واقع هم تبلوری از مادر است و هم زن اثیری بخش اول. لکاته،دایه،مادر و زن اثیری در نهایت سایه های هم هستند و تبلورهای مختلف یک رابطه نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه مشابه و ناشی از ناتوانی ایجاد رابطه سمبلیک و پارادکس با معشوق و دیگری. لکاته نیز گرفتار این حالت شیفتگانه نارسیستی/متنفرانه است و نه می تواند از او جدا شود و یا به او دل بدهد و نه می تواند خشمش از مرد و پدر را به خشم مدرن و تمنای استقلال مدرن تبدیل سازد. بلکه می خواهد با همخوابگیهای فراوان و رابطه مثلثی عشق به یکی/ شکنجه دیگری و تن دادن به قدرت و شهوت آخری، به خوشی دردآور خشم نابالغ خویش دست یابد. او نیزاسیر تمتع نارسیستی و خشمهای نابالغ خویش و تمتع قتل پدر است. اینگونه از یکطرف و با شکستن قرارداهای سنتی و زناشویی، خشم خویش را به زندگی و سنت بیان می کند، بدون آنکه قادر به تعالی بخشی این خشم به خشم مدرن و به خشم سمبلیک باشد. اینگونه هر عمل او در واقع یک فانتزی قتل پدر خیالی است و گویی می خواهد بگوید، اکنون همان لکاته و اهریمنی میشوم که از آن هراس دارید. با اینکار اما او دقیقا به تصویر متقابل و بازتولید کننده جنگ اهریمن/اهورایی نارسیستی تبدیل میشود و فانتزی قتل پدرش به یک خشم خیالی و نارسیستی نابالغانه و در نهایت قتل خویش منتهی می شود. زیرا قتل پدر به معنای قتل قانون و نام پدر است و قتل فردیت و فانی بودن خویش. همانگونه که قتل پسر، قتل زنانگی و یا مردانگی به معنای قتل پدر و قانون است و قتل فردیت خویش. لکاته ناخودآگاه و نابالغانه سعی می کند، با این خشم خیالی و میل جایگزین شدن به جای پدر و داشتن یک آلت جنسی مردانه خیالی و داشتن قدرت خیالی مردانه، بر مسند قدرت خیالی نارسیستی بنشیند و بر هراسهایش چیره شود و احساس بزرگی کند. اما این احساس بزرگی نارسیستی و یگانگی نارسیستی، یک توهم است و این توهم برای حفظ خویش مجبور به تکرار عمل مداوم قتل پدر و همخوابگی با معشوقان مختلف است، تا توهمش را زنده نگه دارد و اینگونه به تکرار تراژیک و قتل فردیت خویش گرفتار میشود. بدینخاطر نیز از طرف دیگر او اسیر نگاه پدر خیالی و نگاه امنیت دهنده اوست و در خفا او را می طلبد و بقول راوی رد دندانهای پیرمرد خنزرپنزری بر گردنش است و از معشوقش می خواهد که شال گردنش را وا کند و به تخت و آغوش او آید. شال گردنی که سمبل پدر و پیرمرد خنزرپنرزی در داستان است. طبیعتا و ضرورتا، این روابط گرفتاری ادیپالی و نارسیستی، بر بستری از ستمهای جنسی و سوء استفاده های جنسی و روحی از کودکان، بر بستر روابط غلط تربیتی و خانوادگی صورت می گیرد. انسان تمنای دیگریست و از این رو هر حالتش ترکیبی از خواهشهای درونی و عوامل بیرونیست و واقعیت درون و برونش با هم در پیوندند. اینگونه نیز جامعه و دیسکورسی اسیر این روابط نارسیستی، نوع روابط و دیسکورسهای خانوادگی،تربیتی/سیاسی/فرهنگی نارسیستی و متناسب با این خواستهای دیسکورس خویش را می آفریند و اینگونه واقعیت درون و برون مرتب یکدیگر را و دیسکورس سنتی را و تکرار تراژیک را بازتولید می کنند. یعنی برای درک فاجعه و تراژدی بایستی ،همانطور که هدایت متن را چندلایه می نویسد،حوادث را چندلایه درک کرد و در هر حالتی و معضل جنسی/عشقی/ زناشویی،هم تاثیر این گرفتاری ادیپالی و نارسیستی را دید و هم تاثیر ستمهای جنسی و آزار کودکی و فرهنگ غلط سرکوب جسم و تن را. در واقع این حالات برونی، این گرفتاری را تشدید و تحکیم می بخشد. اینگونه هم در حالات لکاته و راوی، تاثیر این گرفتاریهای درونی و عوامل خارجی کاملا مشخص است. از اینرو برای شناخت راز تراژیک راوی که در کودکیش،تربیتش و فرهنگش نهفته است، بایستی به شناخت کودکی و این دیسکورس فرهنگی و سنتی و معضلات بنیادیش دست یافت و راوی ما را با این کودکی و فرهنگ و معضلاتش روبرو می کند. او ابتدا راز درونی خویش و تولد ناخواسته خویش را که پیش شرطی برای حس مرگ مداوم او و بی اعتمادی به خویش و زندگیست، بیان می کند. چگونگی تولد راوی همه معضلات کودکی او را و نیز معضل اساسی و تکرارشونده در فرهنگ ما را بر ملا می سازد.

ننجون برایم گفت که پدرو عمویم دوقلو بوده اند، هردو یک شکل، یک قیافه و یک اخلاق داشته اند....بعد از مدتی » پدرم عاشق یک دختر باکره بوگام داسي، رقاص معبد لینگم پوجه میشود. کار این دختر رقص مذهبی جلو بت بزرگ لینگم و خدمت بتکده بوده است... همه اینها یادگارهای دور و کشته شده پدرم را بیدار کرده.- پدرم بقدری شیفته بوگام داسی میشود که بمذهب دختر رقاص – بمذهب لینگم میگرود. ولی پس از چندی که دختر ابستن میشود او را از خدمت «(معبد بیرون میکنند.(ص۶۶

لینگام در فرهنگ هندی هم یک سنگ مقدس است و کمک به قدرت مردانگی و شورجنسی میکند و هم اسم آلت مردانه در کاماسوترا و تانترای هندی می باشد. اسم الت جنسی زنانه یونی است. رقص دختر در برابر این سمبل مردانگی و باروری زمین، همان رقص پرستش باروری و شور جنسی و عشق زمینی است. باآنکه فرهنگ هند نیز خود مالامال از امیال سرکوب شده است، که نمادش همان باکره ماندن رقاصان این معابد است، اما نسبت به فرهنگ ما برخوردش به شورجنسی و عشق زمینی ، لااقل دربخشی از فرهنگش بسیار زیبا ، آری گویانه و شکوهمند است که حاصلش هنری مثل کاماسوترای هندی و معابد لینگامی می باشد. حال انسان ایرانی عادت کرده به سرکوب خواسته های خویش را در

دیدار با این فرهنگ پرستش شور جنسی و باروري تصور کنید. . آیا منطقی نیست که امیال خفته اش بیدارشود و عطش درونیش باعث عبور از خط ممنوعه و مرزها شود و دختر رقاص معبد را آبستن کند؟ آیا اما چنین آری گویی به جسم و میل خویش و به خواست عشق زمینی خویش، به معنای عبور او از گرفتاری ادیپالی و عبور از یگانگی نارسیستی است و یا آنکه این گرفتاریها و دیسکورس درونیش، دیگر بار این جهش و آزادی را به یک وسیله دست یابی به یک یگانگی نارسیستی دیگر و در نهایت تکرار تراژدی مرگ جسم و اشتیاق و توبه از آرزوی خویش و تبدیل شدن به موجود کاهن/عارفی با ساختار شخصیتی اجباری/وسواسی وادار می سازد؟. آیا پدر راوی که در حقیقت مثل راوی نمادی از آن بخش از جامعه ایست که می خواهد خویش را از بندهای سنتی رها سازد و تحول یابد، میتواند با چنین تاریخ و تربیتی به راحتی از انسان منافی عشق زمینی و شورجنسی به تاییدکننده و خواهان این شورها تبدیل شود؟ آیا این دگردیسی بدون گذار از بحران درونی و چیرگی بر نکات منفی و رابطه غلط با د یسکورس سنتی خویش و یافتن تلفیق خویش از سنت/مدرنیت و پالایش خویش ممکن است؟. هدایت جواب این سوالات را به ما می دهد.

« من تازه بدنیا امده بودم که عمویم از مسافرت خود به بنارس برمیگردد. ولی مثل اینکه سلیقه و عشق او هم به سلیقه پدرم جور میامده، یکدل و نه صد دل عاشق مادر من میشه و بالاخره او را گول میزنه.. مادرم میگوید که هردو انها را ترک خواهد کرد، مگر به این شرط که پدرو عمویم ازمایش مارناگ را بدهند و هرکدام که زنده بمانند به او تعلق خواهد داشت. ازمایش ازاینقرار بوده که پدرو عمویم را بایستی در یک اطاق تاریک مثل سیاه چال ، یا یک مارناگ بیندازند و هریک از انها را که مار گزید، طبیعتا فریاد میزند و انوقت مارافسا در اطاق را باز میکند و دیگری « را نجات میدهد و بوگام داسی به او تعلق میگیرد.ص۶۷

عمو و یا همزاد در نگاه روانکاوی و از نظرگاههای مختلف مانند تفکر اوتو رانک،یونگ، فروید و یا لکان، در نهایت نمایانگر بخش دیگری از شورها و خواهشهای دیگر انسانیست که جای خویش را در وجود جذب نکرده است و حق خویش می طلبد. بویژه در نگاه فروید و یا لکان، همزاد و شبیه تبلور نیمه دیگر در حالت آینه و حالت نارسیستی است. نمادی از حالت دیگر من نارسیستی گرفتار حالت شیفتگانه/متنفرانه. اینگونه یک برادر به سان سمبل بخش خوب و شیفتگانه این نگاه نارسیستی عمل می کند و همزادش به معنای بخش منفی و جذب نشده و رقیب عشقی در پی دست یابی به یگانگی با مادر. میان این دو رقیب و دو نیمه یک من نارسیستی که ناتوان از تبدیل شدن به سوژه دو لایه و پارادکس از طریق قبول اختگی و محرومیت، از طریق قبول نام پدر و ناممکنی یگانگی جاودانه با مادر است، جنگی بر سر دست یابی به یگانگی با عشق و تن مادر و نفی رقیب وجود دارد. اینگونه نیز در داستان کودکی راوی، میان پدر و عمویش که همزادان نارسیستی یکدیگر هستند و دو نیمه یکدیگر، جنگی بر سر دستیابی به یگانگی نارسیستی با همسر که در عین حال سمبلی از مادر است، صورت می گیرد. نام بوگام داسی، خود بقول دکتر صنتعی،ترکیبی از کلمات بیگم یا خانم و کنیز است. یعنی مادر راوی در واقع یک کنیز/الهه و یک دوگانگی نارسیستی است. حال دیگربار صحنه مثلث ادیپالی و تلاش برای یگانگی نارسیستی و نفی محرومیت و نفی قانون و نام پدر را شاهدیم. صحنه و سناریویی که محور اصلی تاریخ و فرهنگ ماست،همانطور که متن اول بوف کور نشان می دهد و زیربنای تکرار تراژیک آن است. اکنون دیگر بار صحنه ادیپالی را شاهدیم و می بینیم که پدر و مادر راوی ، ناتوان از گذار نهایی از یگانگی نارسیستی و گرفتاری ادیپالی، به تکرار فاجعه و سرکوب تن و جسم خویش به سان گناهکار و مقصر دست می زنند و در عمل زنانگی و مردانگی خویش، تمنای خویش را می کشند و در نهایت فردیت خویش را که پیش شرط دست یابیشان به عشق زمینی و سعادت زمینی و تمنای زمینی است. نقش مادر نیز در بازی و سناریوی ادیپالی قابل تعمق است. زیرا این نقش نیز مرتب در کل تاریخ و نیز در متن بوف کور تکرار میشود. روایت بگونه ایست که گویی مادر هیچ نقشی بجز قربانی در این بازی ادیپالی نداشته است و این تلاش برای مقدس نگاه داشتن مادر، در نهایت وسیله ای برای پنهان کردن خشم پنهان کودک به مادر از یکسو و از سوی دیگر کشتن زنانگی و اشتیاقات زنانه در زن و فرهنگ در زیر پای نقش مقدس مادرانه است. اینگونه نیز اینجا مادر به سان قربانی نگریسته میشود. اما قربانی ایی که لحظه ای دیگر در متن بوف کور راز خویش را بر ملا می سازد و نشان می دهد که چگونه در هر مادری، دایه ای و نیز زن اثیری و لکاته ای وجود دارد که به سان اشتیاقات سرکوب شده و یا به سان تمایلات نارسیستی تعالی نیافته اش، مرتب به کین جویی و انتقام پنهان و آشکار از خویش و دیگری، از همسر و کودک می کنند.اما قبل از دیدن این نماد مادر بایستی به صحنه و سناریوی ادیپالی برگردیم. در صحنه ادیپالی و سناریو عشق ادیپالی، اکنون پدر و عمو به آزمایش مارناگ دست می زنند. آزمایش مارناگ و گزیدن ناپاک توسط مار، در واقع یک امتحان سمبلیک و نماد گذار از مرحله شهوت نارسیستی و توانایی دست یابی به تمنای جنسی فردی و عشق زمینی و فانی است. مار هم نمادی از آلت جنسی مردانه و شورجنسی میباشد و هم نماد تمنا یا فالوس می باشد که اساس انسان و عشق و زندگی بشری را تشکیل می دهد. اینگونه انسان به سان موجودی تمنامند که همیشه تمنایش،تمنای دیگریست، در خویش مار سمبلیک نمایانگر این تمنا را دارد و جذابیتش و قدرتش ناشی از این مار و تمنا و یا فالوس است، خواه به عنوان مرد و <فالوس داشتن یا تمنا داشتن، نیاز بودن> و یا به عنوان زن و < فالوس بودن،تمنا بودن، راز بودن>. آنچه مرد و زن را به وجودی زیبا و چندلایه و جذاب تبدیل می کند، این تمنا و قدرت فالوس و یا مار درون اوست. قدرت جسم چندلایه و خندان و شرور و عاشق اوست که می طلبد و تن به تمنایش می دهد و قادر به دیالوگ در هر زمینه ها و با تمامی جسم و روان خویش است. از اینرو نیز

در فرهنگ ایرانی که زمانی مار در آن پرستیده میشده است وسپس در گذار به فرهنگ اوستایی این مار به عنصر اهریمنی تبدیل میشود، هنوز هم وقتی کسی دارای جذابیت جنسی و روحی و قدرت و اغواگری زنانه و مردانه(بویژه مردانه) باشد، می گوییم که او <مهره مار> دارد و یا شخصی که مریض است، موجودی است که مار خویش را از دست داده است و < بی مار> است. همانطور که این قدرت مهره مار و تمنامندی و اغواگری پیوندی نیز با بازی گری و جسم بازیگر و نظربازی و رندی دارد و در نگاه حافظ به نظربازی رندانه و قلندرانه او تبدیل میشود. آزمایش مارناگ در حقیقت به معنای این است که نشان داده شود،کدامیک از آنها قادر بوده است،میل جنسی و رانش جنسی را به تمنای جنسی و عشقی تعالی بخشد. یعنی از کلمه مار واقعی به مار سمبلیک، از تمرکز بر آلت جنسی و دیدن دیگری به سان ابژه جنسی محض، به فالوس و آلت جنسی سمبلیک و تمنای جنسی میرای چندلایه و دیدن دیگری به سان یک دیگری کامل که انسان به تمنا و عشق اش نیاز دارد، دست یافته است و اینگونه با قبول محرومیت از یگانگی نارسیستی و قبول نام پدر پا بدرون جهان سمبلیک و عشق زمینی و سمبلیک نهاده است. عشق و جهان و سوژه ای که در ذات خویش شکاف دار و قابل تحول است. اکنون پدر و همزادش، هر دو در برابر این آزمایش قرار دارند، تا معلوم شود که آیا قادر به این دگردیسی و دست یابی به تمنای جنسی و عبور از رانش جنسی و عشق نارسیستی هستند و یا اسیر رانش و عشق نارسیستی باقی می مانند و اینگونه بجای دیدن مار سمبلیک و تبلور تمنای بشری و تبدیل شدن به سوژه دولایه قادر به لمس و بیان تمنای پارادکس بشری ،توسط مار حقیقی و تبلور عشق نارسیستی و جنسی تعالی نیافته گزیده می شوند و محکوم به از دست دادن عشق و لذت عشق بشری، محکوم به گرفتاری ادیپالی و گرفتاری در عشق نارسیستی و شهوت نارسیستی هستند. یا بهتر است بگوییم که مار این نشان خرد و تمنای بشری آنها را می گزد، اگر که ناتوان از تحول به فردیت خویش باشند و به سان فرد عاشق و پارادکس به یار و همراهشان و قدرتشان تبدیل میشود و از ترکیب مار و انسان، عاشق خردمند زاییده میشود و بیرون می آید.عاشقی که می خواهد با معشوقش،جهان فردی و فانی خویش را بیافریند.

.

« بعد پدر و عمویم را در اطاق مخصوصی با مارناگ می اندازند – عوض فریاد اضطراب انگیز یک ناله مخلوط با » خنده چندشناکی بلند میشود، یک فریاد دیوانه وار – در را که باز میکنند عمویم از اطاق بیرون میاید – ولی صورتش پیر و شکسته وموهای سرش – از شدت بیم و هراس ... از شدت وحشت عمویم با موهای سفید از اطاق خارج «میشود.... یک چیز وحشتناک ، معلوم نیست کسیکه بعد از ازمایش زنده مانده پدرم و یا عمویم بوده است.ص»۶۸

گزیدن شدن آنها توسط مار و بیرون آمدنشان به عنوان یک نفر واحد ولی شکسته و داغان، خود حکایت از گرفتاری در مرحله نارسیستی و ادیپالی و ایجاد شخصیت کاهنانه/عارفانه،وسواسی/اجباری مرد ایرانی می کند. زیرا اکنون این مرد ناتوان از دست یابی به فردیت خویش و به عشق سمبلیک خویش، چنان از این دیدار با قدرت جسم خویش و رانشهای خویش به وحشت می افتد که سراسر تاریخ بعدیش را صرف آن می کند که بگونه ای بر این اشتیاقات چیره شود و آنها را سرکوب کند و از طرف دیگر می داند که ناتوان از سرکوب نهایی آنهاست و اینگونه خویش را به تکرار تراژیک جنگ وسوسه/گناه، جنگ خیر و شر مبتلا می سازد. با این جنگ اهورایی/اهریمنی در درونش و برونش و با ناتوانیش از تبدیل رانشها و فانتزیهایش به تمناهای جنسی و عشقی جهان فردیش، او خویش را محکوم به وحشتی عظیم از خویش و از تن، از زنانگی و مردانگی و از سوی دیگر اشتیاقی پنهان و سوزان به جسم و سکس و زن می سازد. حاصل، انسانی قوزی با یک خنده خشک است. خنده خشک آمیخته با ناله ای که حکایت از احساسات دوسودایی ایرانی به جسم و زندگیش دارد و حکایت از اشتیاقی می کند که همزمان می خواهد خویش را تحقیر کند و خود را سرکوب کند.زیرا به تحقق خویش باور ندارد. اینگونه شخصیت کاهنانه/عارفانه ایرانی و تکرار فاجعه آمیز این افکار و وسوسه ها و خنده خشک پیرمرد قوزی در فرهنگ ایرانی و در روان یکایک ما ایرانیها زاییده میشود. خنده خشکی که حاصل وحشت از جسم و تن و میل تحقیر وسرکوب خویش و ناتوانی از دست یابی یه عشق و تمنای زمینی است. اینگونه هدایت نشان میدهد که پیرمرد و خنده اش حاصل تماس انسان ایرانی با جسم و شورجنسی و زن و ناتوانیش از دست یابی به عشق زمینی و جسم جندلایه و ناشی از پیروزی هراس و ترس در او می باشد . حاصل تماس با جسمی که در عین اشتیاقش بدان، از آن بشدت هراس دارد و تاریخش تبلور این هراس و تلاش برای سرکوب این جسم و قدرت است. اینگونه مار و خرد و جسم سرکوب و اهریمنی می شود و انسان ایرانی با این سرکوب خویش را به ناتوانی جسمی و روحی و سترونی قرون متوالی مبتلا میشود. از اینرو نیز عمو یا پدر از اطاق بیرون امده تبدیل به پیرمرد میشود و خنده اش تبلور هراس انسان ایرانی و تاریخ معاصر ما از شورجنسي، جسم و زن میباشد. اما بر سر زن یا .مادر راوی چه می آید؟

« دایه ام گفت وقت خداحافظی مادرم یک بغلی شراب ارغوانی که در ان زهر دندان ناگ، مار هندی حل شده بود برای من بدست عمه ام می سپارد.... شراب ارغواني، اکسیر مرگ ... شاید او هم زندگی خویش را مثل خوشه انگور فشرده

و شرابش را بمن بخشیده بود – از همان زهری که پدرم را کشت – حالا میفهمم که چه سوغات گرانبهایی بوده «است.ص۶۹

مرد سنتی بدون زن سنتی امکان پذیر نیست و زن سنتی بدون مرد سنتی. هر حالتی، حالت متقابل خویش را در یک حالت دیفرانس دریدایی مرتب باز می آفریند. تنها اینجا برخلاف چرخش دریدایی، ما شاهد تکرار تراژیک بازتولید راوی/لکاته هستیم. با اسارت مرد در جهان سنتی نارسیستی، زن نیز از طرف دیگر اسیر این حالت می ماند. همانطور که اسارت زن در این حالات باعث اسارت طرف متقابلش یعنی مرد میشود. مادر راوی نیز بجای رهایی از این حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه، خود به تبلور دیگر این حالت نارسیستی و ادامه این حالت تبدیل می شود. اکنون زن هیستریک ایرانی زاییده می شود. زنی که از یکطرف می خواهد به سان مادر تبلور عشق مطلق مادرانه باشد و به سان زن اثیری تبلور عشق مرد و در عین حال وجودش بخاطر سرکوب فردیت اش و عشقهای پاسخ نیافته،مملو از خشم این نیمه سرکوب شده است و میل انتقام و خشم در وجودش سر می زند و لکاته مرتب زاییده می شود. همانطور که لکاته را هراس مرد سنتی می آفریند. همانطور که پیرمرد و راوی نیز نه تنها تولید مرد ایرانی بلکه تولید زن ایرانی و مادر ایرانی هستند و حالت متقابل این بازی نارسیستی. حالت هیستریک به معنای تبدیل شدن به تمنای دیگری و فراموش کردن و سرکوب کردن تمناها و اشتیاقات خویش است. اینگونه نیز زن ایرانی در پی یگانگی نارسیستی ،مرتب می خواهد به آن چیزی تبدیل شود که جامعه و دیگری از او می طلبد و مادر بزرگور و زن اثیری آفتاب ندیده می شود و یا به تبلور خشم نهفته در خویش و تبلور هراس مرد و شروع به کین جویی لکاته وار می کند. با این کار نه تنها مرتب در حال کشتن عشق و مرد خویش است،همانطور که راوی می گوید، بلکه این سم پنهان را نیز بشکل احساس گناه و حس مرگ به کودکان خویش انتقال می دهد. زیرا اکنون این کودکان بایستی انتقام او را به سان قهرمان از پدر جبار بگیرند. قهرمانان همه کودکان اسیر نگاه مادرند. اینگونه شراب ارغوانی و اکسیر مرگ مادر راوی و حالت مادر خیالی ایرانی و فرهنگ ایرانی ساخته میشود. با این شراب سمی و حالت هیستریک تبدیل شدن به تمنای دیگری، در نهایت مادر ، زنانگی درون خویش را می کشد. فردیت خویش را می کشد. این همان شرابیست که راوی در متن اول به زن اثیری میدهد و ما ابتدا در متن دوم پی میبریم که سمی می باشد. ظرافت هدایت در ان است که همزمان با این کار اوج توان هنری خویش را نشان میدهد و به اثرش حالتی چرخشی و دایره وار میدهد که در ان همه چیز تکرار میشود. راوی از پدرش هراس از جسم و خنده وحشتناک را ، علاقه و عشق پنهان و مالامال از احساس گناه پدرش به این وسوسه خطرناک را به ارث برده است و از مادرش شرابی که سمبل خشم مادر او به زندگی و خشمش به تباهی آرزوها و عشقهای سرکوب شده اش می باشد و روان راوی را سمی و مالامال از احساس گناه و خشم و درگیری ادیپالی و نیز میل هرچه بیشتر یکی شدن با مادر گمشده می کند و او را دچار تناقض عشقی و احساسی می سازد.

با چنین ارثیه ای آیا راوی از قبل محکوم به شکست در زندگی و عشق نیست؟ آیا با چنین ارثیه ای هر پدر و مادر ایرانی که با تمام وجودشان برای فرزندانشان و خانواده شان تلاش می کنند، در نهایت به ضد خواست خویش و عشق خویش عمل نمی کنند و بهای این همه قربانی را با قربانی کردن ناخوداگاه فرزندانشان نمی طلبند. با چنین ارثیه ای آیا هر زن و مرد ایرانی از قبل محکوم به شکست نهایی در عشق و زندگی و دیدن زندگی به سان یک فریب بزرگ و بازتولید مکرر این تجربه نیست؟. آیا یکایک ما حامل و وارث این هراس و خشم نیستیم؟ ایا یکایک ما راوي، لکاته و فیگورهای دیگر هدایت نیستیم؟ ایا برای کسانی که در چنین جوی بزرگ شده اند ، احساساتی مشابه مثل راوی که خویش را موجودی غریبه « یک نانخور زیادی و بیگانه» و در بحران با خویش وجهانش میداند، امری اجتناب ناپذیر نمی باشد و یا میل مرگ راوی و خشم لکاته منطقی/ تراژیک نمی باشند؟.

اکنون می توانیم با شناخت این ارثیه و فرهنگ و ساختار، منطق بقیه داستان و راوی و لکاته را بهتر درک و دنبال کنیم و به راز تراژیک آنها و در نهایت راز تراژیک خویش پی ببریم. برای اینکار بایستی تن به بقیه داستان دهیم و اوج گیری بحران عشقی راوی/لکاته و نیز آماده شدن تراژیک و منطقی کل فضای داستان، برای تکرار تراژیک آیین قتل جسم و زنانگی و مردانگی در پای یگانگی نارسیستی و نگاه پدر اخلاقی را ببینیم،دنبال و تحلیل کنیم، تا بتوانیم با این شناخت دیسکورسیو و با اری گوییمان به خویش و جسممان و با ایجاد تلفیق فردی و جمعی مدرنمان، به این تکرار تراژیک پایان دهیم. برای ورود به این مرحله ، اما من به کاری ساختارشکنانه دست می زنم و بر خلاف هدایت، این مرحله بعدی و نهایی بوف کور را از زاویه دید و از چشم انداز دو بازیگر اصلی یعنی راوی و لکاته بیان و نقد می کنم. یعنی اکنون راوی را نیز از چشم انداز لکاته می بینیم و نقد می کنیم و اینگونه به درک بهتر و عمیقتر این تراژدی دست می باییم. همانطور که با بیان چشم انداز پیرمرد و درک منطق او،می توان هم جنگ سهراب و رستم را و پسرکشی ایرانی را بهتر فهمید و هم اینکه چگونه رستم با کشتن سهراب در نهایت خویش را نیز می کشد. زیرا قتل پدر و پسر هر دو یکیست و نمایانگر قتل نام پدر و قانون و بیانگر گرفتاری در خشم ادیپالی و نارسیستی است. بیان این مرحله رشد بحران تا قتل آیینی نهایی و درک بحران از چشم اندازهای مختلف از یکسو و از سوی دیگر نقد داستان بیضایی که به بحران هدایت و خودکشی هدایت می پردازد،موضوع بخش سوم و نهایی این نقد خواهد بود.

ادامه دارد

ادبیات:

دکتر کرامت موللی: مبانی روانکاوی فروید/لکان.
Zizek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst
Lacan: Bedeutung des Phalus. Schriften II

سوگ‌نامه بره ها، ادیپ و نارسیسم، طنز و جیگر در رمان رضا قاسمی

یک نقد و تاویل روانکاوانه رمان جدید رضا قاسمی بنام « وردی که بره‌ها می خوانند»

شخصیت هر انسان در معنای روانکاوی لکان، نقطه تلاقی میان من و دیگری، میان من و احساساتم،فانتزیهایم، میان من و واقعیتهای بیرونیم و درونیم بر روی یک نوار مویبوس است. نوار مویبوس در نقطه ای پشت و رویش به هم تبدیل میشود و این نوار بدور یک هیچی در حرکت است. (1) محل تلاقی پشت و روی نوار، محل تلاقی من و دیگری و چگونگی این تلاقی و ارتباط من با دیگری خویش، نقطه شخصیت ماست و بیانگر کاراکتر و خصوصیات فردی و یا جمعی ما. طبیعی است که این نقطه تلاقی در عین حال قابل تحول است، زیرا دیگری، وجودی متحول است و ما مرتب در حال برخورد و ملاقات این دیگری در قالب فانتزیهایمان، آرزوهایمان، وقایع زندگیمان و غیره هستیم. زیرا دیگری یک وجود فانی و گذراست و همزمان بدون وجود این دیگری، ما هیچوقت به خودمان، به آشنایی با بخشهای دیگر وجود و جهانمان نایل نمی آییم و روبرو شدن با این دیگری، در واقع روبرو شدن با خود و اشتیاقات خویش و هراسهای خویش است. از اینرو این دیگری، تبلور اشتیاقات ماست و تمنای ما ،تمنای دیگریست و تلاش برای ارتباط و دیالوگ با این دیگری، چه با تمناهای خویش و چه با معشوق یا رقیب خویش است.اساس این رابطه پارادکس و متحول است، زیرا هم دیگری را می خواهیم و می طلبیم و هم می خواهیم بدانیم که او درباره ما چگونه می نگرد و رابطه مان با او مملو از عشق/هراس و دلهره بشریست. خواه با یک اشتیاق ممنوع اروتیکی درونی خویش در خواب و رویا روبرو شویم و یا با یک تفکر علمی و هنری جدید اشتیاق برانگیز و یا وحشت برانگیز. چگونگی نوع این ارتباط با دیگری خویش، چگونگی نوع ارتباط با اشتیاقات خویش و یا با واقعیت بیرونی خویش نمایانگر نوع شخصیت فردی و علامت واحده هویت جمعی ما،بیانگر بلوغ و یا بیماری و گرفتاری شخصی و جمعی ماست. شخصیت فردی ما ایرانیان نیز بنا به تاریخ فردی و خانوادگی یکایک ما ناشی از تلاقی این من و دیگری، یعنی سنت و مدرنیت است. یعنی آنچه نوع حالات درونی فردی و جمعی ما را تعیین می کند و عامل اساسی در شکل گیری اعمال و اندیشه ها و رفتارهای ما است ، تلاقی من و دیگری در وجودمان، یعنی تلاقی من با سنتم، من با مدرنیت، تلاقی من سنتی و دیگری مدرن در وجود ماست و بسته به تاریخ فردی و جمعی مان و بسته به جایگاه فردی و گروهیمان در دیسکورس فرهنگ و جامعه مان، شخصیت و اعمال ما به حالت و شکل خاصی از این تلاقی تبدیل شده است. از آنرو که این تلاقی در فرهنگ و روان ما، نه بشکل سمبلیک و هضم مدرنیت در فرهنگ خویش، نه بشکل هضم و جذب اشتیاقات نوی خویش در جهان سمبلیک فردی و جمعی خویش، بلکه بشکل خیالی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه، بشکل رابطه بیمارساز و بحران ساز غرب شیفتگانه/غرب ستیزانه،سنت شیفتگانه/سنت ستیزانه صورت گرفته و هنوز هم بطور عمده اینگونه صورت می گیرد، از اینرو این تلاقی با خویش بحران بزرگ مدرنیت و سنت ایرانی را بدنبال داشته است و ما را به حالت برزخی و چندپارگی و بحران زدگی مبتلا ساخته است. بخاطر ناتوانی فردی و جمعی ایرانیان از این ارتباط سمبلیک و تثلیثی با مدرنیت وسنت خویش و ناتوانی از یافتن تلفیقهای مهم سنت/مدرنیت/پسامدرنیت در خدمت رشد و شکوه خویش و فرهنگ خویش، ناتوانی از یافتن انواع قوی تلفیق مدرنیت/سنت در عرصه اندیشه،علم و هنر و فلسفه و فرهنگ، این تلاقی یک تلاقی بحرانی بوده و هست و یکایک ما و فرهنگمان را در دو سده اخیر به بحران و تکرار تراژیک بحران وادار ساخته است. باوجود آنکه تحولات مثبت فراوانی نیز در زمینه های هنری و علمی و فرهنگی و رشد هرچه بیشتر هنرمندان و متفکران مدرن ایرانی در همه زمینه ها صورت گرفته است، اما در بخش اعظمی از این تحولات می توان بخوبی وجود ادامه بحران و چندپارگی و ناتوانی نهایی هنرمند و متفکر ایرانی را از دست یابی به تلفیق و چندلایگی خویش مشاهده کرد. از اینرو نیز هنوز هنر ایران قادر به جهانی شدن نیست. زیرا برای جهانی شدن، بایستی او یک ایرانی چندلایه و متفاوت شود و به یک ایرانی مدرن متفاوت چندلایه تبدیل شود و نه آنکه اندیشه مدرن و یا پست مدرن را مونتاژ کند. تنها به عنوان این فردیت متفاوت و مدرن یا پسامدرن است که او قادر به ارتباط با هر دو جهان و فرهنگش و یافتن جای خویش در هر دو جهان و نیز رابطی میان جهان و فرهنگهایش می شود و تفاوت می آفریند. تنها راه عبور از این بحران و چندپارگی، یافتن فردیت چندلایه خویش و مدرنیت متفاوت ایرانی و هویت مدرن ایرانی از طریق تلفیق سمبلیک مدرنیت/سنت است. از اینرو بحران و چندپارگی، اساس شخصیت فردی و جمعی کنونی ماست و پیش شرط اساسی همه تلاشهای فردی و جمعی و حتی پیش شرط تحول نهایی و بلوغ نهایی ما. زیرا همه تلاشهای فردی و جمعی ما ایرانیان بویژه در دو سده اخیر، در پی پاسخگویی به این بحران خویش و دست یابی به یک آرامش و

حس یگانگی نو بوده است، دست یابی به انواع آمیختگی و تلفیق خوب و یا نامتجانس و شکننده و یا تلاش باصطلاح زیرکانه و در نهایت مذبوحانه برای جذب بی خطر مدرنیت و یا جذب بخشهایی از آن در جهان خویش و یا تلاش برای سرکوب آن و رهایی خویش از شر او. اینگونه نیز می توان دید که همه اعمال و رفتار ایرانیان در سیاست، عشق، هنر، مملو از حالات این بحران درونی و تلاش برای پاسخگویی به این بحران بوده است. از اینرو نیز بایستی اذعان کرد که حداقل دو قرن است، که ما با نگاه مدرن به خویش و جهان می نگریم و به تحلیل می پردازیم و همزمان با این نگاه مدرن و نیز جهان سنتی خویش در تناقضیم و از این تناقضات و کلاف سردرگم بیرون نمی آییم و نمی توانیم به تلفیق درستی دست یابیم. جالبی تراژیک موضوع این است که حتی آن کسانی که مانند شریعتی و یا آل احمد خواهان بازگشت به خویشتن بوده اند، در واقع با تحلیلی مدرن و با کمک نقد باصطلاح مدرن به این حقیقت خویش دست می یابند که دچار غرب زدگی شده اند و این دقیقا نکته ضعف نگاه آنها و علت شکست راه آنهاست. زیرا آنها با کمک نگاه و ابزار نگاه مدرنی که در جان و فکرشان نقش بسته است، به تاخیر تاریخی و فرهنگی خویش پی می برند و شروع به نقد علل این تاخیر فرهنگی و بحران همه جانبه می کنند، اما از آنجا که شخصیت و روان آنها به سان تلاقی مدرنیت/سنت مانند بقیه ایرانیان دیگر، در خویش یک شخصیت بحرانی و ناتوان از تلفیق درست مدرنیت در فرهنگ خویش و پیوند درستی میان من و دیگری خویش بوده است، از آنرو نیز در همان لحظه که به نقد مدرن خویش می پردازد، در همان لحظه هم می خواهد به جای دست یابی به تلفیق نو، با رهایی از مدرنیت و بازگشت به خویشتن بر بحران خویش چیره شود. این تراژدی/کمیک این نسل و نسلهای بعدی چون نسلهای معاصر ما و این دو سده فرهنگ ماست. نقطه مقابل این حرکت نیز که با یکپارچه مدرن شدن روبنایی تقی زاده وار و تقلید مدرنیت و نفی سنت می خواهد بر بحران خویش چیره شود، دچار همین سرنوشت تراژیک/کمیک میشود. زیرا با این کار همزمان اصول پایه ای مدرنیت، یعنی قبول تفاوت فردی و فرهنگی و لزوم ارتباط با فاصله با هر چیز،حتی با مدرنیت را نفی می کند و اینگونه قادر به ایجاد مدرنیت ایرانی نمیشود و بجای سکولاریسم مدرن، حالت امت گرایی ایرانی را با مدرنیزاسیون و دیکتاتوری قاطی کرده و در نهایت بحرانی بزرگتر می آفریند. در هنر و علم نیز ما با همین اشکالات روبرو بوده و هستیم. فردیت و قدرت هر اثر هنری ایرانی بسته بدان است که این اثر و نیز مولف آن تا چه حد قادر بوده است، با دست یابی به فردیت خویش که همان نقطه تلاقی مدرنیت/سنت است، به توانایی فاصله گیری و تلفیق مدرنیت و سنت در اثر و روان خویش و ایجاد نگاه متفاوت خویش دست یابد و از چندپارگی به چندلایگی بلوغ و رشد یابد. اینگونه نیز می توان هر اثر هنری را بر بستر این معیار چگونگی روابط درون متن و نوع رابطه نویسنده با متن خویش و نوع سبک و متن، به نقد روانشناختی کشاند و نقاط قدرت و ضعفش را و نقاط چندلایگی و یا چندپارگیش را پیدا کرد و بیان کرد، همانطور که یک موزیسین خوب با شنیدن یک ملودی می تواند به نو بودن و یا ضعیف بودن اثر پی ببرد و یا یک مکانیک می تواند با شنیدن صدای موتور به اشکال کار موتور نزدیک شود. بر بستر این امکان نیز، این نقد روانکاوانه در پی آن است، با نقد اثر موفق و زیبای رضا قاسمی <وردی که برهها می خوانند، ، نکات قدرت و ضعف این اثر را و لحظات دست یابی به فردیت چندلایه اش و لحظات گرفتاری در چندپارگی احتمالیش و تکرار تراژدی را نشان دهد و همزمان بر پایه بررسی بحران درون اثر و چگونگی پاسخگویی و طرح این بحران توسط متن و نویسنده، به نقد قدرت اثر و سنجش نوع تلفیقش دست یابد. زیرا موضوع دقیقا این است که یکایک ما به سان تبلور و تلاقی مدرنیت/سنت، راهی جز تلفیق و عبور از چندپارگی به چندلایگی نداریم. اینگونه نیز می توان با نقد متن و اثر نسبتا دقیق دید که آیا اثر و نویسنده قادر بوده است که در سبک و محتوا پاسخی به بحران فردی و جمعی و یا به طرحی مدرن و اندیشمندانه و هنری از بحران خویش و جهان خویش بیابد و از چندپارگی به چندلایگی خویش دست یابد. یا به زبان دیگر، آیا متن و هنرمند قادر بوده است، به فردیت هنری و ایجاد یک اثر قوی مدرن نایل آید و یا آنکه اثر در تناقضات درونی سبک و محتوایش چنان گرفتار میشود که خلاقیتش و فردیتش در نهایت اخته و سترون می گردد. هنرمند ایران و هنر ایرانی برای دست یابی به سبکهای نوی مختلف خویش و نیز جهانی شدن، راهی جز عبور از این چندپارگی و دست یابی به چندلایگی مدرن ندارد. با دست یابی به این چندلایگی، ما آنگاه شاهد تولد هنرمندانی از قبیل نابوکوف و جیمز جویس ایرانی و بر بستر فرهنگ ایرانی خواهیم بود. همانطور که هم اکنون نیز می توان نطفه ها و نشانه هایی از این هنر چندلایه و هنرمند چندلایه و متفاوت مدرن ایرانی را در عرصه های مختلف هنری و یا در عرصه های مختلف اندیشه و علم بازیافت. از اینرو نیز دقیقا لازم است که با نقد تثلیثی و سمبلیک این استعدادها و یافتن نقاط قدرت و ضعفشان از چشم اندازهای مختلف، به عبور نهایی این استعدادها از بحران خویش و دگردیسی به هنرمندی جهانی و چندلایه کمک رساند و همزمان با این نقدهای نو و از چشم اندازهای مختلف ادبی و هنری، به رشد نقد مدرن،به رشد فرهنگ مدرن و دیسکورس مدرن کمک رساند و خود نیز طبیعتا در این مسیر به فردیت چندلایه خویش دست یافت. چنین هنرمندان و روشنفکران چندلایه ایی، آنگاه آثارشان هم سخنی برای جهان ایرانیشان در بر دارد و هم برای جهان مدرنشان و در خویش ایجاد تفاوت و تفاوط می کند، بی آنکه بخواهد تفاوت و تفاوط را بشکل مصنوعی و تقلیدی ایجاد کند. زیرا تفاوت هنری و تفاوط متنی از طریق تن دادن به تفاوت درون متن و تفاوت دنیای درون خویش و قوانین این تفاوت بدست می آید و نه از طریق سرباز جان بر کف شدن تکنیکهای مدرن یا پست مدرن و ایجاد رابطه نارسیستی با مدرنیت و پست مدرنیت. برعکس، روشنفکر و هنرمند مدرن و پسامدرن ایرانی دست یافته به فردیت متفاوت خویش، با فاصله ای تثلیثی با مدرنیت و پست مدرنیت و با اشتیاقات مدرن و پست مدرن خویش ارتباط برقرار می کند و بنا به ضرورت متنش و جانش، بنا به ضرورت تفاوتش به سان انسانی سنتی/مدرن/پسامدرن، به ترکیب لایه های مختلف

سنتی/مدرن/پسامدرن متن و اثر خویش و امکانات مختلف این ترکیب تن می دهد و اینگونه نگاه متفاوت و مدرن خویش را باز می آفریند. زیرا او بر بستر فردیت مدرن خویش، بر بستر فردیت مدرن و متفاوت و چندملیتی خویش، به تلفیق سمبلیک اشتیاقات و نگاههای سنتی/مدرن و پسامدرن خویش دست می زند و به قانون تفاوت خویش در سبک و محتوا تن می دهد و تفاوت می آفریند. او خویش را باز می آفریند و همزمان متحول می سازد.زیرا خود او به سان یک موجود چندلایه، به سان یک مهاجر دو ملیتی، در واقع یک ناسازه، یک تفاوت چندلایه، یک غریبه آشنا و یک وسیله گذار اندیشه و فرهنگ از یک زبان به زبان دیگر و تلفیق و هماغوشی این اشتیاقات و تولید اشتیاقات و تفاوتهای نو است. تنها با دست یابی به این تلفیق درونی خویش و فردیت خویش است که هنرمند ایرانی و اثر ایرانی می تواند دارای لایه های ایرانی/مدرن/پسامدرن در خویش باشد و بدینگونه از یکطرف بقول دریدا به سان مهاجر در زبان و فرهنگ جدیدش، رگه ای نو و تفاوتی نو بیافریند و از طرف دیگر در زبان مادری خویش بقول دلوز تبدیل به یک خارجی و غریبه و مهاجر شود و دنیای این انسان خارجی را بزبان و فرهنگ خویش وارد سازد و اینگونه تفاوت و تفاوط ایجاد کند و اثری هنری بیافریند که برای هر دو جهانش آشنا و همزمان نو، غریبه و متفاوت می باشد. برای چنین تلفیقی از یک طرف تن دادن به بحران درون خویش و فردیت خویش و جستجوی صادقانه و نیز آگاهانه تلفیق خویش در محتوا و شکل لازم است و نیز عبور هر چه بیشتر از تفکر مونتاژوار و شیفتگانه/متنفرانه غرب ستیزانه/غرب شیفتگانه و توانایی دیدن و چشیدن جهان و لحظه بشیوه خویش و به سان یک انسان چندلایه مدرن/سنتی/پسامدرن و یا در نهایت به سان یک هنرمند متفاوت مدرن ایرانی. بر بستر این معیار نیز اکنون به نقد این رمان زیبا می پردازم و همزمان با مقایسه آن و بوف کور و آثاری دیگر به بحث بحران ایرانی و معضلات ایرانی می پردازم. این نقد را بایستی در واقع ادامه مقالات اروتیسم مدرن و پسامدرن و نقد آثار برخی از هنرمندان ایرانی یافت. زیرا آنجا نیز برخی آثار شاعران و هنرمندان ایرانی را بر بستر بحران مدرنیت/سنت و نوع پاسخگویی آنها و آثارشان به این بحران ، بررسی و نقد شده است.

روانکاوی سبک اثر

واقعیت بشری و جهان بشری یک واقعیت سمبلیک ایجاد شده بدور یک هیچی مرکزی است. اساس هستی انسانی و نگاه بشری را نوع و چگونگی رابطه میان این واقعیت سمبلیک با هیچی مرکزی را تشکیل می دهد. در نگاه سنتی، این هیچی مرکزی تبدیل به یک دیگری مطلق و تمامیت خواه،به یک خدای مطلق میشود و بقیه واقعیت سمبلیک و جهان انسانی، در پی میل یکی شدن با خواستهای این حقیقت مطلق و یا تن دادن به فرمانهای اخلاقی اوست و واقعیتش، رسوم و آدابش بر اساس این فرمانهای اخلاقی و نیز به عنوان وسایلی برای رسیدن به یگانگی با این قدرت مطلق مرکزی دیده و ارزش گذاری میشوند و در نهایت اینگونه تفسیر و ساخته می شوند. اینگونه نیز هنر چنین جهانی بسته به درجه مطلقیت و تمامتیت این دیگری مرکزی، دارای بار سنگین اخلاقی و خیر/شریست و نگاهش غایت گراست و یا در پی عشق مطلق و دستیابی به وصال نهایی با این عشق مطلق و یا تصویر خویش می گردد. نمونه این هنر را ما در منطق الطیر عطار می بینیم که سرانجام سی مرغ وفادار به راه خویش به سیمرغ تبدیل میشوند و به خود می رسند و یا در هنر تعزیه ، که بیننده با همخوانی خویش با امامان شهید و با لعن و نفرین کردن شمر، به این پیوند اخلاقی با خواستهای خدای خویش دست می یابد.تلاش هنرمندانی مثل حافظ،خیام،عبید زاکانی و غیره برای تلفیق این اشتیاقات آسمانی با زمینی، با خرد و هیچی هستی و یا با طنز و لذت پرستی، در واقع جزء اولین تلاشهای مهم روان ایرانی برای دست یابی به فردیت خویش و گیتی گرایی زمینی و عشق و خرد و شادی زمینی خویش است. تلاشی که به موفقیت کامل نمیرسد. عدم موفقیتی، که در نقدم در بخش دوم <هماغوشی اروتیسم مدرن> علل آن را و ضرورت بپایان رساندن کار پیشینبان و دست یابی به تلفیقهایی نو و زمینی را توضیح داده ام. هنر مدرن با حس غیبت خدا و حس پوچی و هیچی مرکزی و ساختن واقعیت سمبلیک خویش بدور این این هیچی مرکزی و غیبت خدا ساخته می شود. اینگونه قهرمان داستان و متن مدرن در پی دست یابی به سعادت فردی،حقیقت فردی و عشق فردی خویش است و فضای داستان و هنر مدرن هرچه بیشتر حالت زمان و مکان رئالیستی می یابد. در واقع هنر مدرن می تواند اکنون بدون وجود یک غایت و ابژه مرکزی به بازی خویش نیز دست یابد و یک تصادف و یا اتفاق می تواند، ایجاد گر یک فضای رئالیستی و بازی مدرن در پی دست یابی به خواست خویش و یا ایجادگر کنش و واکنش میان افراد مختلف بر سر اشتیاقات خویش باشد. هنر پست مدرن اما اکنون خود این ابژه را، خود این اتفاق را به تبلور هیچی و پوچی تبدیل می کند و اکنون یک ابژه مشابه میتواند بنا به جا و مکانش در واقعیت سمبلیک، لحظه ای زیبا و لحظه ای دیگر وحشتناک جلوه کند. یعنی اگر در هنر مدرن، زیبایی و زشتی، در عین نسبی بودن، دارای نمادهایی نسبتا مشخص هستند و برای مثال قهرمان فیلم مدرن در پی دست یابی به معشوق زیبای خویش و موضوع اشتیاق و تمنای خویش و چیرگی بر حریفی خطرناک و بطور عمده جبار و زورگوست و معشوق زیبا به سان محور تمنای هر دو قهرمان/ضد قهرمان نسبی و بدون حالت خیر/شر مطلق، ایجاد کننده بازی و جدل مدرن آنها بر سر اشتیاقات فانی خویش است و خود نیز در این کنش/واکنش نقش بازی می کند، در نگاه پست مدرن آنگاه خود معشوق به تبلور پوچی و هیچی تبدیل میشود و از چشم اندازی زیبا و بزرگ و از چشم اندازی دیگر زشت و یا خطرناک جلوه می کند. برای مثال در کتاب <جولیت> دساد، قهرمان زم او در شرایط شکست اخلاق عمومی و برای دست یابی به سعادت فردی، همه قوانین ممنوعه را پشت سر می گذارد و در انتهای

ماجراجوییهای جنسی و اروتیکی و جنایتکارانه اش، پولدارو خوشبخت می شود. در حالت اروتیسم پسامدرن مانند کتاب <لولیتای> ناباکوف، لولیتا و قهرمان داستان هر دو دارای چهره های متفاوت هستند و بسته به نوع و حالت بازی میان آن دو، گاه لولیتا، لولی، یا لو است و یک رابطه مشابه گاه حالت زنای با محارم،گاه فاحشه/خریدار و گاه عاشق/معشوقی بخود می گیرد و اینگونه واقعیتی چند چشم اندازی ساخته می شود و ابژه مورد تمنا، یعنی لولیتا و یا رابطه، از چشم اندازی زیبا و از چشم اندازی دیگر بیمار و قربانی یک خشونت جنسی و رابطه نیز متناقض و چندلایه است و اینگونه وقتی قهرمان داستان حالت خشم پدرانه می گیرد، لولیتا با بردن دستش به میان پای او، حالت رابطه را تغییر می دهد و یک موضوع واحد،بسته به حالتش و جایش در فضای سمبلیکش، معانی متفاوت می یابد. در واقع با ایجاد نگاه پست مدرن، جهان مدرن به واقعیت نهایی غیبت خدا پی می برد و مدرنیت به عمق خود دست می یابد و آن شکسته شدن واقعیت،فراگمنتی شدن سوژه و جهان سوژه است. زیرا سوژه به سان قائم بالذات تنها تصویری از خدای در آینه است،همانطور که در تصویر آفرینش انسان میکل آنجلو، انسان آیینه خداست. با غیبت خدا و ظهور هیچی، انسان نیز به سان سوژه یکپارچه در هم می شکند و دیگر جایی برای متاروایتهای عمومی برای همه انسانها باقی نمی ماند. اکنون مانند کارگران یک آفوریسم نیچه، دیگر دلیل و متاروایتی عمومی و مطلق وجود ندارد که به آنها بگوید، از رختخواب خویش برخیزند و به سر کار روند، زیرا خدا مرده است و با او نیز قانون عمومی مرده است و دوران تفاوتها و تفاوطها و چشم اندازهای مختلف فرا رسیده است. اکنون جهان و واقعیت قابل تفسیر و صاحب چشم اندازهای مختلف است. در این معنا در واقع این کافکاست که محل تلاقی مدرنیت/پست مدرنیت است،پست مدرنیتی که در جیمز جویس و دیگران به تبلور خویش دست می یابد. در کتاب <محاکمه> کافکا، قهرمان داستان می داند که از طرف دادگاه و قانونی به محاکمه کشیده می شود که در واقع نه دلیلی و یا سندیتی برای محاکمه کردن دارد، و می بیند که در پشت قانون یک هیچی و رمز و در نهایت لذت خالی حکمفرماست و بر اساس اشتیاق و خوشیش عمل می کند. با اینحال قهرمان داستان ، خود نیز ناتوان از کندن از این محاکمه است و اسیر احساس گناهش باقی می ماند و بدینخاطر در آخر اعدام میشود. سرنوشت قهرمان داستان بی شباهت به یهودیانی نیست که بعدها در دوران هیتلری با آنکه خطر را حس می کردند و می دیدند، اما با گول زدن خویش با توهم آلمانی بودنشان و تسلی دادن خویش با این اصلیت، خویش را گول زدند و به دام افتادند و قربانی شدند. اینگونه فضای داستان محاکمه،چه در سبک و چه در محتوا، لحظه دیدار این دو جهان مدرن/پسامدرن است. فضای داستان مینیمالیستی و رئالیستی است و با این وجود بنوعی داستان از تفسیر شدن فرار می کند و غیرقابل تفسیر نهایی است. قانون و قهرمان داستان، هر دو در یک حالت عبور و گذار از یک حالت به حالتی دیگر قرار دارند. قانون اینجا بجای یک قانون عمومی و نمایندگی قانون، در واقع تبلور یک خوشی خالی و هیچی جباریست که می خواهد با وجود نبودن امکان یک قانون عمومی و وجود درهای فراوان ورودی به دادگاه، باز هم بر همه حکومت راند و اینگونه نگاهش پورنوگرافی گونه و شهوتی است و در پای شهوت و خوشیش اکنون دست به کشتن تفاوتها و فردیتها می زند و می خواهد متاروایت رمز آمیز خویش را که همان محاکمه برای دستیابی به لذت و خوشی خویش است، بر صحنه حاکم سازد و اینگونه قانون خود به یک توتالیتاریسم جدید و تبلوری از خوشی رانش وار تبدیل میشود. قهرمان داستان نیز با آنکه می داند که این قانون در واقع یک هیچی تبلور یافته و خوشی خالی و شهوتی خالی بیش نیست و دیگر دارای قدرتی و معیاری مرکزی نیست، تا او را محاکمه و ارزش گذاری کند، اما خود نیز هنوز نمی تواند از این قدرت و خوشی مطلق دل بکند و باور بیاورد که در ورودی دادگاه تنها بدانخاطر وجود دارد که او آنجا ایستاده است و دیگر متاروایتی وجود ندارد و درهای فراوان برای ورود و خروج وجود دارد. .پس هراسان از دیدن این واقعیت و جهان چندتفسیری و در نهایت بقول ژیژک هراسان از دیدن خدایی که اینقدر نزدیک او آمده است و به تبلور پوچی و چندمعنایی و نزدیکی این هیچی غیرقابل تحمل تبدیل شده است(2)، آنجا می ماند و به قتل می رسد. بقول ژیژک، اونیورسوم کافکا، اونیورسوم ترس از هیچی نیست، بلکه اکنون این هیچی به شکل یک ابژه و محاکمه بی دلیل بر او ظاهر شده است و این دیدن تبلور هیچی و خوشی محض است که او را می ترساند. از کافکا آنگاه به جیمز جویس می رسیم و به جهان او که جهانی چشم اندازی و چندلایه و چندتفسیریست. اکنون واقعیت وجهان و هنر پست مدرن ایجاد می شود که در آن ابژه به تبلور هیچی تبدیل میشود و هر لحظه و ابژه ای به یک نقطه تلاقی چندین تفسیر و اسم دلالت تبدیل میشود. هر لحظه و اتفاق به یک تلاقی چندین چشم انداز و روایت تبدیل میشود و جهان و واقعیت،شبکه ای، بینامتنی و چندلایه ای میشود. اینگونه کتاب <فینگانس ویک، یا بیداری فینگانها> جیمز جویس بدون خواندن توضیحات پاورقی آن غیرقابل فهم است و از تیتر کتاب گرفته تا متن نوشته،همه چیز در پیوند و تلاقی با متون دیگر و ابهام آمیز و چندلایه ایست. اینگونه اثر غیرقابل خواندن نهایی می ماند. بقول جیمز جویس، او با نوشتن این کتاب در واقع برای چهارصدسال اینده نقادان، بستری برای نقد و کار و توضیح ایجاد کرده است.(3) اکنون جیمز جویس که بقول لکان خود یک عارضه و بیماری در معنای مثبت آن است، جهانش به جهانی چندلایه تبدیل میشود که در آن سفرهای ادیسه در یک جهش بینامتنی به کتاب اولیسس و حوادث زندگی یک روز انسانی به نام بلوم در شهر دوبلین تبدیل میشود و اینجا راویان روایتهای خویش را چنان بشیوه مونولوگ درونی بیان می کنند که مرتب زمان و مکان شکسته میشود و همه چیز به شکل یک تجربه درونی بیان و لمس می شود و گاه زمان به سان لحظه ای محل تلاقی روایتهای مکانی مختلف میشود و گاه مکان به سان نقطه ای محل تلاقی زمانهای مختلف روایت شده و یا آنکه بنا به موضوع و روایت، نوع بیان و زبان و شکل بیان و نیز مکان و زمان تغییر می کند و اینگونه تولد کودک همراه با تولد و تکامل زبان در متن همراه میشود و حالات اروتیک با زبانی دیگر و با موسیقی ایی دیگر و با یک جریان سیال

ذهن دیگر همراه میشود. اینگونه در روند رشد مدرنیت ما شاهد عبور از نگاه رئالیستی همراه با مکان و زمان خطی و بشیوه ای که گویی هر چیزی سر جای خودش است، به نگاه پسامدرنی،سورئالیستی،بینامتنی دست می یابیم مانند یولیسس هر بخشش دارای واقعیت،زبان،تکنیک و رنگ و موضوعات خاص خویش است و حرفهای گربه و بلوم و دیگر روایان در هم می امیزد و« بقول امبرتو اکو گویی اصلا گزینشی در کار نیست و مطالب مهم و بی اهمیت یکسان مطرح می شوند، و نه تنها دیدگاه راوی، بل اسلوب نگارش در هر فضل تفاوت می یابد و خواننده خود را با جهانی سرشار از تنوع و تازگی ها رویارو می بیند که از هم گسیخته و هزارپاره می نماید(5)». از اینرو در رمان پست مدرن ما شاهد شکست مداوم زمان و مکان و زمان شدن مکان و مکان شدن زمان و حالت چرخشی و بدون تکرار متن هستیم. اکنون واقعیت به یک تفسیر و ساختار تبدیل میشود و هر تفسیر و ساختاری خود دارای لایه ها و چشم اندازهای مختلف و یک متن بینامتنی می گردد و هویت واحد شکسته می شود و چندهویتی پدیدار میشود.. بقول دلوز/ گواتاری می توان مدرنیت را بویژه در عرصه سینما به دو دوران مهم ، دوران< تصویر حرکت> و <تصویر زمان> تبدیل کرد.(6). در دوران اول تا جنگ جهانی دوم، ما شاهد این هستیم که سینما بر اساس اصل رئالیستی تصویر سازی حرکت خطی و داستان خطی ساخته میشود و مهمترین تکنیک سینما،تکنیک برش است، تا فیلم دارای یک داستان منسجم و با جزییات دقیق و هیجان انگیز باشد. پس از جنگ جهانی دوم و شکست هر چه بیشتر هویت یکپارچه سوژه مدرن، ما شاهد نسلی جدید از فیلم و تکنیک سینمایی هستیم که اکنون بر اساس تصویر زمان و مونتاژ عمل می کند و اینگونه بوسیله مونتاژ، مکان و زمان می شکند و دورانها و مکانهای مختلف در هم می آمیزند و یا چشم اندازهای مختلف ایجاد میشود و در رشد بعدی، هر چه بیشتر جهان مجازی،واقعی،انیمیشن و غیره با یکدیگر پیوندی سیال و متحول ایجاد می کنند و دوران هویتهای چندلایه و داستان در داستانهای چندلایه آغاز میشود. یک نمونه آن فیلم <فایت کلوب> است که در انتهای فیلم می بینیم که قهرمان داستان و رقیبش، در نهایت یکی هستند و شکاف درونی و فراگمنتی شدن انسان مدرن، هرچه بیشتر نمایان می گردد.

هنر مدرن ایرانی نیز بنا به بحران درونی خویش، بنا به بحران سنت/مدرنیت/پسامدرنیت خویش، در پی دست یابی به شیوه بیان مدرن این بحران و طرح جهان چندپاره و هویت چندپاره خویش است. از اینرو نیز شناخت و سنجش قدرت تلفیق یک هنرمند در سبک و محتوا و شناخت میزان توانایی هنرمند در بیان مدرن و چندلایه این بحران و چگونگی خلاقیتش در ایجاد نگاه و چشم اندازهای مختلف بر این بحران و جهان خویش، وسیله سنجش مناسبی برای درک قدرت خلاقیت هنری یک متن و یا یک هنرمند است. بوف کور هدایت یک اثر مهم ایرانی و یک رمان موفق و مدرن ایرانی در این زمینه است و برای رمانهای بعد از بوف کور، راهی جز این نمی ماند که قدرت خویش را با قدرت این اثر به مقایسه و سنجش بگذارند و نشان دهند که ایجاد کننده چه تفاوتهای جدیدی در سبک و محتوا و یا چه نگاهها و چشم اندازهای نوینی بوده اند و در کجا توانسته اند، از بوف کور عبور کنند و تفاوتی نوین بیافرینند. اگر بوف کور در بخش اول یک نوول مدرن است که در آن راوی به بیان یک تراژدی در زندگیش می پردازد، در متن دوم، هدایت راوی را با ایجاد یک فاصله گذاری توسط نقل قول، به راوی اول تبدیل می کند و اینگونه گام اول را در مسیر یک نگاه پست مدرنی ایجاد می کند. با این تفاوت که هدایت کار را به پایان نمی برد و اثرش تک راویانه باقی می ماند. اینگونه بر خلاف نظر دکتر براهنی، متن دوم بوف کور یک اثر پست مدرن نیست. بلکه ایجاد کننده قدم اول در این مسیر با تبدیل راوی به راوی اول است. با آنکه از طرف دیگر اثر بوف کور از لحاظ فضا سازی رمانهای مدرن، دارای ضعف است. اما می توان به جرات گفت که هدایت در آن شرایط زمانی توانسته است، اولین گامها را در مسیر ایجاد تلفیقی میان نگاه ایرانی خویش با نگاه مدرن/پست مدرن بردارد و اینگونه اثرش بوف کور دارای قدرتی فراوان،چه در متن و یا در سبک است. رمان رضا قاسمی در واقع یک اثر بویژه از لحاظ سبک، قوی و چندلایه، پیچیده و در عین حال روان است. در واقع رمان رضا قاسمی یک رمان مدرن تک راویانه و سه داستان مرکزی،همراه با عناصر پست مدرن شبکه وار و نیز عناصری از موسیقی و آهنگ کلام ایرانیست و این ترکیب زیبا و روان و با تکنیک جالب،اثر را خواندنی و جذاب می کند. رضا قاسمی بخاطر آشناییش با موسیقی ایرانی توانسته است، حالت کولاژوار موسیقی ایرانی را با حالت شبکه وار پسامدرنی و شکستن مداوم زمان و مکان و تداخل زمان و مکان در یک کولاژ در هم بیامیزد و این دو حالت را با حالت محوری یک داستان مدرن پیوند زند و اینگونه اثری چندلایه ایرانی/مدرن/پسامدرن بیافریند. وجود یک داستان مرکزی و سه لایه اش به خواننده امکان می دهد که با وجود کولاژهای مختلف و شکست زمان و مکان و تداخل زمان و مکانهای مختلف، پیوند درونی داستان را حس و لمس کند. از طرف دیگر از آنجا که داستان بشیوه بداهه سرایی و گاه تکنیکهایی از جریان سیال ذهن همراه مانند بیان اصوات و تداخل زمانی و مکانی همراه است و گاه در یک متن و یک جمله از شال هلنا به پاریس و معشوق کشیده میشود و دیگربار به عرصه ای دیگر و زمان و مکانی دیگر وارد می شود و همزمان این تجربه درون راوی را با لمس احساسات و لحظاتی و برای مثال درد خته همراه می کند، از آنرو اثر زنده و جذاب و قابل لمس باقی می ماند. از طرف دیگر چون شخصیتهای داستان مانند ننه دوشنبه، الما، رضا و ش و دیگران، تنها بشکل یک تصویر ناکامل بیان میشوند، خواننده را وامی دارد که بقیه شخصیت و تصویر فیگور را با خاطرات و نگاه خویش پر سازد و اینگونه اثر هر چه بیشتر به یک اثر اینتراکتیو تبدیل میشود. خصلت چندلایه فلسفی/اروتیکی/ پارانوییک داستان و همراه با چندلایه انسانی/مهاجر/جنوبی به خوانندههای مختلف امکان می دهد که از داستان به حد تجربه و توان خویش با این موضوعات و متون تماس برقرار کنند. از اینرو

نیز بازسازی فرهنگ جنوبی و بازسازی آمیزش فرهنگها و روابط در جنوب ایران با همه تناقضات و تراژدیهایش، برای من جنوبی زیبا و بویژه خواندنی و پرارزش بود. حاصل آنکه رضا قاسمی می تواند داستانش را به یک روایت تو در تو و جذاب تبدیل کند که خواننده را می گیرد و رها نمی کند و همزمان با توانایی تن دادنش به بدیعه سرایی و جهان تو در توی راوی که در آن مرتب گذشته و حال و آینده با یگدیگر تلاقی می یابند و به یکدیگر تبدیل میشوند، قادر به ایجاد فضایی زنده و جذاب می گردد. قدرت این کار و تکنیک خوب او باعث میشود که حتی کولاژهای ضعیف اثر نیز نتوانند باعث افت داستان شوند. نقدهای فراوان بر اثر او در همین مدت کوتاه،حکایت از توانایی و قدرت اثرش می کند. داستان دارای حالت اغواگرانه جالبی است که خواننده را بدنبال خویش می کشاند، ولی در نهایت این اغواگری باعث نزدیکی عمیق خواننده به بحران درونی راوی نمی شود و اثر چون ارگاسمی نیمه تمام باقی می ماند، بی آنکه بتواند حتی این وصال نیمه تمام را کامل به لایه سوم خویش و یک عدم وصال اندیشمند تبدیل سازد و خواننده را به عمق بحران و موضوع بکشاند. گویی متن اغواگر خود از لحظه ای دچار خجالت اخلاقی می شود و خود را می پوشاند و یا راوی ناتوان از فرو رفتن به چاه نهایی بحران خویش می شود. در حقیقت اگر بقول فیلم پارفوم بخواهیم بگوییم که هنر نیز مثل پارفوم و عطر دارای سه اسانس و عطر است که عطر اول باعث جذب تن و جان به متن و عطر دوم باعث بالا رفتن اشتیاق بیشتر و آغشتگی بیشتر تن و جان با متن و حس و لمس لایه های نو و عطر سوم، اسانس محوری و نقطه مرکزی و یا ماتریکس متن است که خواننده را به درگیری درونی با متن و با خویش و به بازنویسی متن و به اندیشیدن و خلاقیت و یا سوال کردن وامی دارد،آنگاه بایستی بگوییم که رمان موفق و زیبای رضا قاسمی عطر اول و دوم را نسبتا به خوبی به خواننده می بخشد، اما در بخش سوم دچار نقصان و اشکال می شود و این نقصان و اشکال محتوایی از طرف دیگر سبب میشود که درهای نویی از لحاظ سبک و نگارش بر متن بسته بماند. زیرا ضرورت متن ایجاد گر قانون سبک و تحول و قانون متفاوط خویش نیز هست. چه باور بدان داشته باشیم که هر اندیشه ای ، زبان و قانون خویش را می آفریند و اندیشه متفاوت، سبک متفاوت می آفریند وچه باور بدان داشته باشیم که سبک متفاوت، ایجاد گر اندیشه متفاوت است و اندیشه متفاوت خویش را ایجاد می کند، در هر حال به این نتیجه می رسیم که آنگاه که تفاوت گذاری درون متن و بحران درون متن شروع به سکون و عقب نشینی می کند و قادر نمیشود به مراحل نهایی بیان خویش و یا طلب خواست خویش و وصال خویش دست یابد، آنگاه داستان نیز، چه در محتوا و سبک، دچار مشکل میشود و نمی تواند کل قدرت و تفاوت و خلاقیت نوی خویش را بارور سازد .تفاوت گذاری و ایجاد خلاقیت متفاوت ، از طریق فردیت متفاوت هنری و نگاه متفاوت ممکن است و نه از طریق تلاش برای متفاوت بودن و بازی با سبکها و اعمال مصنوعی. آنکه بخواهد بجای متفاوت شدن و متفاوت دیدن، بزور متفاوت باشد، اثرش دچار یک حالت مصنوعی میشود. زیرا نویسنده و هنرمند خلاق که تن به نگاه چندلایه خویش می دهد، در واقع نه در پی متفاوت بودن، بلکه در پی تن دادن به خویش و بیان خواست خویش است. بویژه وقتی بداهه نویسی می کند. او می خواهد خویش را و جهانش را آشکار سازد واین وفاداری به خویش، همراه با توانایی تصحیح و نظم هنری کار خویش، ایجاد گر تفاوت است و نه آنکه کسی بخواهد اثری متفاوت بیافریند و یا متفاوت باشد. تلاش برای متفاوت بودن همانقدر بی فایده است که بخواهیم تلاش کنیم، خود باشیم. زیرا ما در هر لحظه خود هستیم. موضوع تن دادن به خود خویش و نگاه خویش و بازسازی این نگاه و زیباسازی و باروری این نگاه و خود است و نه آنکه بخواهیم با نگاهی مصنوعی و بزور و با استفاده از تکنیکهای مدرن یا پسامدرن،خود را فرامدرن یا فراپسامدرن نشان دهیم. موضوع توانایی تلفیق و دستیابی به استیل و نگاه خویش است که در کاری مثل بوف کور هدایت و یا رمان رضا قاسمی شاهد آن هستیم. زیرا بقول فروغ همکاری حروف سربی اندیشه حقیر را نجات نخواهد داد. رضا قاسمی در این رمان، نگاه متفاوت و چندلایه خویش را ایجاد می کند، اما بخاطر ناتوانی از ورود به عمق بحران راوی، این چندلایگی نه در محتوا و یا در شکل، عمق کافی نمی یابند و این مشکل رمان است. بی آنکه بخواهیم قدرت و لذت رمان را از یاد ببریم. مشکل رمان رضا قاسمی در سبک و محتوا از آنجا (بویژه در متن دوم) آغاز میشود که راوی بایستی هر چه بیشتر به بحران عشقی و جنسی و بحران وجودی خویش بپردازد و ناتوان از بیان عمق این بحرانها می گردد. زیرا همانطور که بعدا نشان می دهم، بحران عشقی و دلیل شکستهای عشقی او، بدون داشتن چشم اندازی از نگاه زنان معشوقش و تبدیل متن به یک اثر چندزبانی کم عمق و ضعیف است و یا بدون تبدیل متن به یک جریان سیال ذهن که در آن متن همزمان به بیان چندین روایت و نگاه ، همراه با پیوند درونی اثر و متن توسط نویسنده می پردازد. آنگونه که برای مثال جیمز جویس در کتابش اولیسس به بیان بحران عشقی بلوم و یا دیدار بلوم و فرزندش، به دیدار فیگورها با بخشهای دیگری از خویش و حتی جاری شدن روایتهای مختلف از انسان تا حیوان در جریان سیال ذهن راوی می پردازد. اینگونه هر بخش از اثر اولیس به یک واقعیت چندلایه و چند راویانه همراه با یک پیوند نرم و ظریف توسط نویسنده تبدیل میشود و خواننده می تواند در هر بخش تلاقی آینده،گذشته و حال را در سبک و محتوا لمس کند. برای مثال وقتی که اشتفان در کتابخانه با فیگور دیگری درباره شکسپیر سخن می گوید و همزمان این دیدار خود نمادی از یکی از خوانهای سفرهای ادیسه است، آنگاه نه تنها با بحث روشنفکرانه نوع زبان و تکنیک متن و بیان تغییر می کند، بلکه کل واقعیت نیز شکلی نو می یابد و لحظه نقطه تلاقی بحث درباره شکسپیر و نیز حضور شکسپیر و هنرمندان دیگر و واقعیتهای فلسفی و هنری و نیز حضور ادیسه و سفرهایش می شود. اینگونه جویس هر لحظه و کولاژ را به لحظه تلاقی چندین اسم دلالت و حالت تبدیل می کند و می گذارد که حتی سخنهای گربه و سگ نیز در کنار سخن بلوم و دیگران در لحظه تلاقی در کافه و یا خیابان شنیده و دیده شود. با اینکار او می تواند چشم اندازهای مختلف یک واقعیت و تحول واقعیت بنا به نوع موضوع و لحظه را ممکن

سازد و همزمان خواننده را با عمق جدیدی ار بحران خویش به سان انسانی در یک جهان آشوب گر و چندپاره و نامتعین و با دیدن بخشهای دیگری از لایه های خویش و زندگی روبرو سازد. مشکل سبک قاسمی از آنجا شروع می شود که برای توضیح بحران پارانوییا و یا ادیپ نهایی و ورد برهها، بحران عشقی او، ناتوان از دست یابی به عمق تازه ای از بیان این بحران، از طریق تحول در سبک و متن می شود. اینگونه پارانوییایش در نهایت بی رمق می ماند و بحران عشقی اش قادر به بیان لایه های مختلفش نمی شود و راز تراژیک ورد برهها نه عمقش بخوبی نشان داده میشود و نه به خوبی معنای عمیق راز چشم پوشی بر آخرین تار، به نمایش گذاشته میشود. زیرا بحران عشقی و وجودیش و پارانوییایش قادر به حضور کامل در متن نمی شوند، تا لحظه را در معنای جویسی به تجلی حضور خویشتن خویش، به تجلی حضور چندلایگی تمنا و درد خویش تبدیل سازد و یا برای ایجاد این عمق ، مانند داستایوسکی و نگاه باختین، ایجاد چندزبانی کند و بگذارد راویان دیگرش،معشوقان و یا حتی بخشهای دیگر وجودش، در قالب دیالوگ چندآوایی و یا در قالب چندصدایی جریان سیال ذهن، به بیان خویش بپردازند و اثر را در متن و سبک،ژرفا و چندلایگی ابهام آمیز بخشند. حالت بداهه سرایی مورد استفاده رضا قاسمی پیوندی با جریان سیال ذهن دارد، اما در عین حال میان این دو تفاوتی بنیادین نیز وجود دارد. بداهه سرایی در واقع مانند حالت تداعی معانی و گفتن هرچه بر ذهن و زبان می آید، نزد روانکاو است و روانکاو با تبدیل شدن به واسطه زبانی، به بیمار کمک می کند، که راز نهفته در فانتزیهایش را درک و یا کشف کند. هر هنرمند بداهه نویس نیز راهی جز این ندارد که خود همزمان نقش بیمار و روانکاو را بازی کند و با تصحیح ادبی تداعیهایش و ایجاد پیوندی عمیق میان بخشهای مختلف، به آن خط و نگاهی و یا خطوطی دهد. همانطور که رضا قاسمی اینکار را کرده است داستانی مدرن با سه چشمه داستانی بوجود آورده است و بخوبی میان کولاژها و تکه های داستانش پیوند ایجاد کرده است. تفاوت بداهه سرایی و شکست زمان و مکان در بداهه سرایی و جریان سیال ذهن از اینجا آغاز میشود که در بداهه سرایی ما با تمامی تغییرات، با یک روایت روبروییم، اما در جریان سیال ذهن هر لحظه و هر کولاژ به بیان چندین روایت تبدیل میشود، حتی و بویژه وقتی یک راوی در حال بیان نظری در زمان حال است. در میان سخنان او، بدون اشاره اضافی، سخنان همسرش،سگش و یا متنی از ادیسه وارد می شود. زیرا هر لحظه و متن تبلور این چندلایه است و در هر لحظه یکایک ما تلاقی متون اسطوره ای از رستم و سهراب تا متون مدرن مثل دن کیشوت و غیره هستیم. در حالت جریان سیال ذهن، هر آنچه که در این لحظه اتفاق می افتد، در روایت جاری می شود. اینگونه پروسه ذهنی با همه رنگارنگیش به بیرون انتقال میکند و نویسنده نقشی حاشیه ای و برای حفظ نظمی اندک در موضوعات عمل می کند. این حالت باعث می شود که متن چندلایه و چند روایتی شود. برای مثال یکی از کولاژهای قوی رمان رضا قاسمی، کولاژ 36 < یک جسد و چندین طبال> و مربوط به لحظه جراحی چشم است که همزمان در متن شاهد اوج گیری بحران و تداخل مداوم زمان و مکانی مختلف هستیم.

« مرا می‌برد به شب اول قبر. درد را حس نمی‌کنم. اما تیغ ، مته، مقار یا هرچه، حس می‌کنم عبورش را از الیاف چشم. می‌دانم این نکیر و منکر مدرن حالا دارد نقب می‌زند به اعماق چشمانم. انگار می‌داند کلمات مرده‌اند در من. به جستجوی نامه‌ی اعمال، می‌تراشد و بیرون می‌آورد همه‌ی تصویرهائی را که بلور نمک شده‌اند در عدسی چشم. تصویر پروین در آن روپوش آبی نفتی با یقه‌ی سپید... و گریه‌ای که می‌لرزید روی لب‌های معصومش. یک جسد که دو شبانه‌روز طبل زده‌اند کنار رودخانه تا بیاید به سطح آب. و یک نامه... هیچ جسدی طاقت ندارد اینهمه باقی بماند به زیر آب. چقدر باید رنجیده باشد از صداهای زمین. دسته‌ای زنان سیاهپوش و مردانی با کلاه‌های لبه‌دار، تمام روز، در سکوتی سرافکنده، و تمام شب، در گریه‌ای خاموش، پا به پای طبال رفته‌اند از این سر رود تا آن سر. و پروین در اعماق آب گفته است بزنید هنوز. در جهانی که تکلیف عشق اسید است یا چاقو، اینجا خوشم با ماهیان رودخانه و این ریگ‌های خیس که می‌شود پرتشان کرد تا ابد به هوا، بی‌هراس از مطیّر و هرچه مرد فامیل است. تیغ فرو می‌رود در اعماق. دردی گنگ می‌پیچد در نقطه‌ای از کاسه‌ی سر. باید بیرون بیاورد هرچه بلور است. اینهم ننه‌حبیبه‌ی خودم.»

حال اگر بخواهیم به حالت جریان سیال ذهن این لحظه را تصویر کنیم، همه بایستی نقطه و کوما و اشارات به اتفاقات را از میان برداریم و هم بگذاریم همه پروسه درونی در این لحظه بیهوشی موضعی، در متن جریان یابد. یعنی زبان نوشته نیز سنگین شود و یا تکه پاره شود، و تصاویر مختلف با قدرت بیشتری در هم آمیزند،تا فضای ابهام و دلهره و در آمیختگی قبر با مته و پروین و ننه حبیب ایجاد شود. زیرا هر واقعیتی و لحظه ای با خویش ،نوع خاص واقعیت خویش،زبان خویش و چندلایگی خویش را و تکنیک بیان خویش را بباور آوریم. ناتوانی رضا قاسمی از ورود به بحران عمیق عشقی و وجودی راوی و ناتوانی از استفاده از سیستم چندآوایی باختینی و یا جریان سیال ذهن،باعث میشود که قدرت اثر در بخش و لایه نهایی بگونه ای اخته شود و این اختگی دقیقا بحران روایست که در متن نیز جاریست و به پایان تراژیک راوی و تکرار تراژدی ایرانی منتهی میشود که بعدا به آن می پردازم. گویی اثر قبل از رسیدن به ارگاسم نهایی از پا می افتد و یا بهتر است بگویم، گرفتار حجابی میشود و یا گرفتار هراسی می شود و نمی تواند کار خویش را بپایان رساند. نقطه بزرگ قدرت بوف کور در متن و عمق متن است که بخوبی تکرار تراژیک قتل خویش و دیگری را در این فرهنگ و تبدیل دائمی هر جوانی به پیرمرد و پیرزن خنزرپنزری را نشان میدهد و پیروزی دائمی سنت بر مدرنیت را بخاطر این گرفتاریهای ادیپالی و نارسیستی با قدرت تمام ترسیم می کند. از اینرو نیز بوف کور هنوز اینگونه زنده و قویست. جدا از آنکه بوف کور قادر به بیان برخی معضلات جاودانه انسان با هستی نیز هست که باعث

زنده ماندنش می شود. اما نکته قدرت او در بیان این دیسکورس تراژیک فرهنگی و فردیست. از اینرو نیز هر کسی ابتدا به سراغ بوف کور می رود، وقتی که می خواهد به نقد بحران خویش و فرهنگش بپردازد. رمان رضا قاسمی نیز بیانگر این بحران و تراژدی با نگاهی و سبکی نو است و این سبک نو و طنز قوی، این حالت تراژیک/خندان و ایجاد متنی جذاب و تو درتو و چندلایه ، نقطه قدرت کار رضا قاسمی و نقاط برتری متن او بر بوف کور و نمادی از یک تفاوت و تحول زیبا و فردیتی چندلایه است، اما در محتوا نمی تواند از بوف کور جلو زند و به عمق جدیدی از این بحران و چندپارگی دست یابد. با اینحال بایستی قدرت و توان این اثر را تحسین کرد و از آن به سان اثری نو و تلاشی نو در هنر رمان نویسی ایران یاد کرد.همانطور که می توان و بایستی نکات نوی او را با رمانهای هم عصر خویش مانند آثار کسانی چون مهستی شاهرخی، ساسان قهرمان، هومن عزیزی و غیره نیز مقایسه کرد و به تفاوتها و تشابه هات و تحولات نگریست.

باری اکنون اما برای شناخت ضعف نهایی رمان، بایستی هر چه بیشتر به کمک مفاهیم روانکاوی به شناخت درون و ماتریکس رمان دست یابیم و همزمان این اثر را به سان یک رمان زنده و پرشور و در پیوند میان سبک و محتوایش ببینیم و بسنجیم. از اینرو نیز برای این تحلیل روانکاوانه من در نگاه جسم گرایانه خودم، نظریات ژیژک و لکان از یکسو و از سوی دیگر دلوز/گواتاری را مورد استفاده قرار می دهم، تا بتوانم تصویری دقیقتر از این رمان خوب ایجاد کنم. بی آنکه بدان باور داشته باشم که حتی یک تفسیر جامع روانکاوانه قادر به درک کامل ماتریکس یک اثر و یا درک جوانب مختلف یک اثر باشد. بلکه موضوع یک نزدیک شدن تقریبی به ماتریکس اثر است و سنجش هر چه بهتر قدرتها و نقاط ضعف آن از چشم انداز روانکاوانه. طبیعی است که هم می توان این اثر را از چشم اندازهایی دیگر ادبی و غیره سنجید و ارزیابی کرد و هم در نهایت هر اثر خوبی قادر است بر هر تفسیری در نهایت چیره شود و چشم اندازی دیگر از خویش را نشان دهد و تفاوتی نو ایجاد کند. اینگونه نیز امیدوارم که این تفسیر باعث خواندن دوباره این رمان زیبا و قوی توسط خواننده شود، تا با این تفاوت گذاری همزمان قادر به لذتی نو از متن و هم حس این باشد که چگونه متن ایجاد تفاوتی نو و حسی جدید از خویش می کند و حجابی دیگر از خویش را نشان می دهد. زیرا یک متن خوب مرتب نو و دگردیس میشود و رمان رضا قاسمی یک متن قوی و خوب است.

بحران هویت،معضل ادیپ و نارسیسم انسان ایرانی در متن رمان رضا قاسمی

1/ بحران هویت راوی بوف کور و راوی رمان قاسمی

قهرمان داستان <محاکمه> کافکا نماد فرد مدرنی است که اکنون فردیتش، تفاوتش بخاطر وجود قوانین عمومی و متاروایتهای عمومی بخطر افتاده است و فردیتش به محاکمه قانون عمومی کشیده میشود. قانون عمومی که در خفا و در نهایت یک خوشی پنهان و یک تمتع جنسی و رانشی است که برای دست یابی به خوشی خویش به محاکمه دیگری دست می زند و با سلاح احساس گناه بر دیگران حکم می راند. با آنکه خود نیز در پی خوشی و لذت است. از طرف دیگر این فرد نیز خود قادر به تن دادن کامل به فردیت خویش و قبول جهان چشم اندازی خویش و عبور از قانون عمومی و متاروایت عمومی نیست و اینگونه توسط قانونی که خود در نهایت یک شهوت و خوشی رانشی پنهان است، به قتل می رسد. فردیت امروز در جهان معاصر در تناقض با جهان فردگرایی قرار گرفته است که در آن فرد بودن تبدیل به یک سنت شده است و این سنت از اعضای خویش می طلبد که این گونه و یا آن گونه فرد باشند و به آنها می گوید که چه چیزی مخالف فردیت است. اکنون همه اجازه دارند فرد باشند، زیبا باشند، لاغر باشند، بازدهی دهنده باشند،مستقل باشند و بایستی زیبا،لاغر، بازدهی دهنده و مستقل باشند، تا به عنوان فرد مورد قبول واقع شوند. اینگونه قانون فردیت عمومی به نفی تفاوتهایی می پردازد که در نهایت سنت فردیت و دیسکورس فردیت خود بخود و نیز بنا به قانون زندگی و جسم مرتب آفریده میشوند و ایجادگر نگاهی نو و چشم اندازی نو می گردند. جهان مدرن در روند تکامل خویش هرچه بیشتر منطقا دچار حالت فراگمنتی می شود و با این حال سنت مدرن می خواهد این فراگمنت شدن را در خدمت خویش و در خدمت واقعیت عینی و سوژه بالذات خویش گیرد و هر تفاوتی را در نهایت به روایت کهن فردیت با جهان سوژه/ابژه ایش و یا چهره ای دیگر از این حالت فردیت و روایت فردیت عمومی مسخ و مبدل سازد. در اینکار نیز تا اندازه زیادی موفق است. اینگونه نیز هر نگاهی نو مانند سوررئالیسم،فمینیسم و پسامدرنیت و غیره، با وجود ایجاد فراگمنتهای نو و چشم اندازهای نو در جهان مدرن و رشد آن، ناتوان از تحول نهایی نگاه مدرن میشوند و باز هم اسیر سوژه و واقعیت عینی و روزمره او باقی می مانند و اینگونه انقلاب جنسی سال شصت و هشت در نهایت به تبلور جهان سحرزدایی شده مدرن و سکس سحرزدایی شده و در نهایت کسالت آور تبدیل میشود. با اینحال پدیده فراگمنتی شدن و تلاش برای دست یابی به یک جهان چندنگاهی، و یا به یک تنوع در وحدت و یا وحدت در تنوع ، در جهان مدرن نیز در حال رشد است و این بحران عمیق مدرنیت می تواند ایجاد گر نگاهی نو و جسم گرایانه، نگاهی ورای متافیزیک مدرن و ورای دوالیسم روح/جسم، خرد/احساس باشد و به یک جهان چند چشم اندازی جسم گرا تبدیل شود. اینگونه جهان مدرن نیز در حال عبور از یک بحران مهم و دگردیسی مهم است که نمودی از این نگاه نو، بخشهایی از نگاه پسامدرنی از فوکو تا باتلر،

از دریدا تا بودریار، از لکان تا نگاه جسم گرایانه دلوز/گواتاری است که بقول دریدا قرن بیست و یکم، قرن او دلوز خواهد بود. رشد نگاه چشم اندازی و جهان فراگمنتی را ما در ادبیات همصر کافکا و بعد از کافکا، در دو اثر پسامدرنی اولیس جیمز جویس و <مرد بدون خصلت> موزیل شاهدیم. در شرایط غیبت خدا و رشد هر چه بیشتر حالت فراگمنتی، اولریش قهرمان کتاب <مردی بدون خصلت> موزیل، نمی خواهد مانند بقیه شهروندان دنیایش و همبازیانش در سالن ، به بازی مدرن تن دادن به این یا آن ایده مدرن و خصلت مدرن تن دهد و در واقع < بدون خصلت و محور> باقی می ماند.زندگی مدرن بقول میلان کوندرا در کتاب <سادگی غیرقابل تحمل زندگی> یک مارش دائمی از یک ایده به سوی ایده ی دیگر است . در شرایط فراگمنتی شدن هر چه بیشتر جامعه مدرن، انسان مدرن مانند اولریش به یک انسان بدون خانه و کاشانه و بدون خانه درونی تبدیل شده است که این انسان مدرن بدون هویت ، یا هر کدام مانند فیگورهای کتاب موزیل، در جهان تخصصی و ایده تخصصی خویش قرار دارد و اینگونه به جهان می نگرد و با مخالفش که نظر متقابل را نمایندگی می کند و مانند او جهانش تخصصی و بی ریشه است، در بحث و جدل است. اینگونه در نهایت هر یک گرفتار مد و نگاهی، یگانگی درونی خویش را در تنوع ایدهها و تحول ایدهها و امکانات از دست داده است هر کدام مرتب به ایده نوینی پناه می برند، تا جواب نویی و پوچتری برای زندگی خویش بیابند و یا مانند اولریش با دیدن این حالت شتاب جمعی درجازننده میان احزاب و نظرات موازی و مخالف در نهایت همسو و همسان، می خواهد بدون خصلت و محور بماند. در حقیقت جهان مدرن تبدیل به یک سوپرمارکتی از ایدهها و مارکهای مختلف ایدهها شده است و هر خریداری به مارک خویش باور دارد، با آنکه در خفا می داند که این مارک قابل جانشینی توسط یک نمونه و مارک جدید است و اینگونه همیشه اسیر مد روز و تحول ایدههای خویش است و وجودش یک طرح ساختگی، یک فراگمنت است.. « دیگران این دنیای هر روزه را پذیرفته اند، زیرا می پندارند که تنها از این راه می توان بر دلهرهها و هراسهای ناشی از بی نظمی چیره شد. اولریش، اما درست همین پندار را از کف می دهد و تمامی رمان شرح گسست او او از این پندار است. دیگر به چشم او، از این واقعیت به آن واقعیت پناه بردن، راه حل دشواریها محسوب نمی شود. راه درست از میان بردن واقعیتهاست.(7)». مشکل این انسان اسیر واقعیت مدرن در نهایت، بباور دلوز/گواتاری و دیگر نگاههای پسامدرنی مانند کتاب <اغوا> ژان بوردیار، در این است که او ارتباط خویش را با جسم و تنوع جهان جسمی خویش از دست داده است و اسیر کانسپت سوژه و رابطه سوژه /ابژه ای با هستیست و یا اینکه بقول بوردیار ناتوان از اغواگری و دیالوگ اغواگرانه با دیگری و گرفتار وقاحت تولید و نظام تولیدی است که ناتوان از برگشت پذیری و چرخش و اغوا و دیالوگ و ایجاد تفاوت گذاریست. (8). با تن دادن به این جسم خندان و اغواگر، با تن دادن به این جسم مجازی و هزار جسم و حالت،با آشتی بیشتر با زندگی و زمین آنگاه انسان مدرن می تواند یا به سوژه لکانی تبدیل شود و هرچه بیشتر قادر به دیالوگ پارادکس با دیگری گردد و یا با عبور از آخرین خطاهای لکانی به انسان کولی وار و دانشمند کولی وار دلوز/گواتاری تبدیل شود که دیگر بار به پیوند قدرت و دانش، پیوند تنوع و یگانگی در قالب جسم هزاره گستره خویش دست می یابد.(کتاب اغوای ژان بودریار توسط امین قضایی بخوبی ترجمه و در سایت مجله شعر قابل خواندن است). بلوم قهرمان اولیسس جیمز جویس در جهانی زندگی می کند که هر حادثه و اتفاق آن، اکنون به تبلور چندین اسم دلالت و چشم انداز تبدیل شده است و اینگونه نه واقعیت و نه حالات او یگانه و تک لایه نیستند، بلکه هر حالت و اتفاقی با خویش، نوع خاص واقعیت خویش، زبان خویش، رنگ و موسیقی و فلسفه خویش را به همراه دارد و هر حالت و اتفاق و لحظه در واقع یک پدیده چند هویتی و چند چشم اندازی و نقطه تلاقی این چند چشم انداز در لحظه است. اینگونه داستان که در هیجده اپیوزد زندگی یک روز قهرمان داستان لئوپولد بلوم در شهر دوبلین را نشان می دهد، با در آمیختن حوادث با دنیای ذهنی و خاطرات و تداعی معانی راوی یک مونولوگ درونی و تصویری چندلایه از واقعیت و اتفاقات این روز را می آفریند که در خویش هم سفرهای اودیسه و موضوعات مهم زندگی مانند حالت ادیپ و اروتیک و عشق و غیره را در بر دارد و در عین حال هر حالت با خویش زبان و استیل خاصی در سبک و در محتوا به همراه دارد. اینگونه هر اپیوزد و هر خوان یا مرحله سفرهای اولیس دارای یک واقعیت، یک زبان و زمان و مکان خاص خویش است. با چنین نگاه و استیلی که در آن رابطه سوژه/ابژه ای به هم می ریزد و سوژه/ابژه از یکدیگر قابل تمایز نیستند و واقعیت/تخیل، زمان/مکان مرتب به هم تبدیل میشوند، اکنون جهانی چندچشم اندازی و فراگمنتی و چندواقعیتی بوجود می آید. اکنون بقول جویس بجای واژه، آشوب ایجادگر جهان و رمان است. چند گام جلوتر و ما به جهان دلوزی و نقد دلوزی دست می یابیم که جهان و جسم و هنر برای او تبدیل به یک ماشین تولید اشتیاق و آرزو میشود. اشتیاق و آرزویی که خلاق است و مرتب تولید آرزویی نو و ترکیبی نو از آرزوها می کند و مرتب این ترکیبهای نو با خویش تفاوتی نو در واقعیت و زندگی و چشم اندازی نو ببار می آورند. اینگونه انسان و هستی، انسان و محیط اطرافش در نهایت یک ماشین مشترک تولید کننده اشتیاق و آرزو هستند و زندگی تبدیل به یک حالت ریزوم وار می شود که از ترکیب دو اشتیاق و یا چند اشتیاق مانند یک بوته خار و یا افتادن یک قطره آب بر زمین، اشکال و ریشه های متفاوتی و رگه های متفاوت جدیدی و اشتیاقاتی نو آفریده میشود و اینگونه هستی و انسان به یک هزار گستره و هزار مرد و هزار زن و هزار تفاوت تبدیل می گردند و <شدن> و تولید اشتیاق و تفاوت اساس هستی و جسم می گردد. تفاوتی که با خویش ایجاد گر اشتیاق و تفاوتی نو است. در معنای دلوزی انسان و در نهایت جسم انسان در واقع یک نقشه جغرافیایی با درجات عرضی و طولی است که این جسم مانند زندگی چیزی عملکرد گرا و پراگماتیستی است و مرتب تولید آرزو می کند. درجه عرضی نقشه جسم حکایت از حرکت جسم و عرصه شتاب/آهستگی حرکت جسم می کند و درجه طولی جسم حکایت از هیجانات، احساسات و تنشهای احساسی و هیجانی. با هر تنش احساسی و هیجانی که

از تلاقی و ملاقات اشتیاقات جسم با یکدیگر و یا با محیط اطراف، از تلاقی دو ماشین انرژي دهنده و انرژی گیرنده، از تلاقی پستان و دهان، از تلاقی دو نگاه، از تلاقی جسم و موزیک، بوجود می آید، در واقع جسم خویش را و هم حالت عرضی و طولی خویش را تغییر میدهد. اینگونه نیز برای مثال در حالت افسردگی، جسم یا چاق می شود و یا دچار لاغری خطرناک میشود. یا خمیده میشود و یا در حالت مانیک بلندپرواز می گردد. از تلاقی میان اشتیاقات و حالات و ماشینها در واقع نه یک یا دو آرزو بلکه یک چشم انداز و یک گستره بوجود می آید. اینگونه در معنای دلوزی مشکل افسردگی و یا شیزوفرنی در خود این افسردگی و یا شیزوفرنی نیست، بلکه در چگونگی حالت افسرده شدن و شیزوفرن بودن و گرفتاری در روایت بیمارگونه این حالات است. همچنانکه امروزه هرچه بیشتر هر بیماری روانی به یک پیش شرط بلوغ تبدیل میشود و دیگر موضوع نه <چرای> بیماری، بلکه چگونگی بیماری،چگونگی افسردگی و یا ترس است. زیرا ترس، افسردگی و غیره حالات جسم و زندگی برای پاسخ گویی به موضوعات و مشکلات خویش و راههای بیان اشتیاق خویش هستند. مشکل اینجاست که ترس از ترس،ترس از افسردگی و نیز دیسکورس ناخودآگاهی جامعه و فرهنگ باعث میشود که ما همیشه این حالات را بشکل بیمارگونه تجربه کنیم و نتوانیم از چرخه بیماری/سالم بیرون آییم و هر حالت را چون یک گستره و چشم انداز با راههای متفاوت زیستن و نگریستن بنگریم. زیرا می توان افسردگی را به افسردگی خندان و ترس را به ترس خندان و قدرت خویش تبدیل کرد. می توان حتی نگاه روانکاوی لکان و نگاه ضد روانکاوی دلوز را به یکدیگر نزدیک کرد و اینگونه به درک بهتری از پارانوییا،افسردگی و غیره دست یافت. زیرا اگر برای مثال در معنای لکانی شیزوفرنی به معنای گرفتاری در یگانگی نارسیستی و ناتوانی از قبول نام پدر و قانون و ناتوانی از قبول محرومیت خویش از بهشت اولیه است، آنگاه میتوان از طرف دیگر به این نکته مهم توجه کرد که بیمار شیزوفرن، بیمار افسرده و یا پارانوییک، در واقع همانطور که لکان و فروید نیز می گویند، در پی دست یابی به یک راه نو برای حل بیماری خویش است. اینجاست که می توان به نگاه دلوز دست یافت که برای او بیمار شیزوفرن در نهایت در پی رهایی از دیسکورس حاکم و تن دادن به تفاوتهای خویش و به توانایی تن دادن به هزار شکل و حالت و هزار شخصیت در درون خویش است. مشکل شیزوفرن در این است که قادر است، واقعیت را به چندگانه ببیند، ولی ناتوان است که میان این چند واقعیت و چند چشم انداز پیوندی ایجاد کند و آنها را به سان تبلور اشتیاقات وآرزوهای خویش بنگرد و لمس کند و اینگونه به واقعیت در حال متحول و مرتب در حال دگردیسی دست یابد. مشکل او این است که از رابطه سوژه/ابژه ای نهفته در ناخوداگاهی و روانش توسط دیسکورس مدرن، رها نمی شود و نمی تواند رابطه ای نو میان خویش و واقعیت نوی خویش و اشتیاق نوی خویش به سان دو ماشین تولید گر اشتیاق و دنیایی نو ایجاد کند و اینگونه واقعیتی و چشم اندازی نو بیافریند. او اسیر هراس دکارتی از جسم و اشتیاقات جسم خویش باقی می ماند و سنگ می شود. مشکل اساسی اینجاست که همه ما انسانهای مدرن و یا سنتی که به عنوان جسم و زندگی مرتب در حال تولید اشتیاق و آرزوییم، زیر فشار قدرت سنت و نگاه حاکم مدرن و زیر فشار احساس گناه و ترس از محاکمه و غیره، چون قهرمان کافکایی به سرکوب فردیت خویش دست می زنیم و یا محیط و اخلاق نهفته در جانمان به این سرکوب دست می زند و اینگونه افسردگی و ترس ما مرتب به شکل بیماری افسردگی و ترس در جهان مدرن، یا بشکل اهریمن افسردگی و ترس در جهان و روان سنتی ما بوجود می آید و مانع از ایجاد چشم اندازها و تفاوتهای معنایی جدیدی از گستره افسردگی و ترس می شود و اینگونه شخص را اسیر دیسکورس و چرخه باطل جهان خویش می سازد و تفاوت را،خلاقیت را می کشد.موضوع این است که دیسکورس مدرن و یا سنتی در واقع خود یک تولید اشتیاق جسم و زندگی و یک حالت و شکل ترکیبی از اشتیاقات است. اما این حالت توانسته است،خویش را به حالت مرکزی و قدرت مرکزی تبدیل سازد و اینگونه هر تفاوتی را می کشد و یا با کمک دیسکورس ناخوداگاهی نهفته در جانمان، با کمک اخلاق و احساس گناه نهفته در جان و روابطمان، ما را وادار می سازد که مرتب به این حالت و تصویر مطلق شده تن دهیم.

مشکل جسم و زندگی به سان ماشین تولید اشتیاق در این است که همزمان با ایجاد این تصاویر و ترکیبها و هیرارشیها یا نظمهای احساسی و فکری که لازمه خلاقیت است، در عین حال یک حالت <ضد تولید> نیز بوجود می آورد که دلوز به آن اسم <جسم بدون ارگان> می دهد. جسم بدون ارگان در واقع ایجاد گر داستان و تاریخ است .اما از طرف دیگر این تاریخ و داستان و روایت، شروع به کشتن تنوعات و روایتهای نو می کند و نمی خواهد به دگرگونی تن دهد. اساس زندگی اما این شدن جاودانه است که در آن یک تنوع، یک تفاوت با تفاوت دیگری، یک فرد با فرد دیگری، یک اشتیاق با اشتیاق دیگری در هم می امیزد و روایتی نو،واقعیتی نو می آفریند،گستره ای نو،چشم اندازی نو می آفریند. زیرا هر تنوع و تفاوتی در خویش نیز صاحب یک تنوع و تفاوت درونیست.همانطور که هر فرد در خویش دارای هزاران فرد و شخصیت دیگر است. اینگونه هر انسانی یک گستره، یک هزار زن و هزار مرد و یا هزار انسان است. جسم بدون ارگان و روایت حاکم در پی آن است که این هزار انسان را به انسان سنتی،مدرن،پسامدرن و غیره خاص خویش تبدیل کند و جلوی تولید اشتیاق را می خواهد بگیرد و می خواهد هر تفاوتی را به شکل دیسکورس خویش درآورد و مسخ سازد. حاصل رشد یک جامعه و یا هر انسانی را این درگیری میان اشتیاقات او و روایت حاکم تعیین می کند. انسان مدرن در خویش مرتب به بحران و درگیری میان تفاوطش با روایت تفاوت مدرن دچار است و چگونگی حل این بحران، ایجادگر دگردیسی های نو در جهان مدرن مانند ایجاد نگاههای پست مدرن و یا جسم گرایانه است. همینگونه نیز ما ایرانیان درگیر بحران سنت/مدرنیت، درگیر این بحران هویت درونی و چندپارگی و درگیر میان اشتیاقات ما در پی زندگی عشق و لذت با روایت و دیسکورسهای حاکم بر جهان و روانمان هستیم و از آنرو که به درک دقیق دیسکورس خویش و <جسم بدون ارگان> و روایت حاکم بر جان و روان فردی و جمعی خویش نایل نمی آییم و از طرف دیگر

نمی توانیم به ترکیبی و تلفیقی نو از اشتیاقات مدرن و سنتی خویش و ایجاد یک تفاوت مدرن نو دست یابیم، از آنرو محکوم به بحران سیزیف وار از یکسو واز سوی دیگر تکرار تراژیک پیروزی سنت و روایت حاکم بر اشتیاقات مدرن خویش و کشتن خلاقیتهای جمعی و فردی خویش هستیم. بوف کور هدایت بزیبایی و با قدرت فراوان به بیان این بحران و تکرار تراژیک پیروزی سنت بر مدرنیت می پردازد. اینگونه راوی بوف کور که خواهان کندن از خانه سنتی و جهان سنتی است و اشتیاق زندگی،عشق و جهانی نو دارد، تحت تاثیر این روایت کهن و دیسکورس کهن حاکم بر جان و روانش، مرتب از راوی خواهان تغییر به قصاب قاتل لکاته و زن اثیری تبدیل میشود و با اینکار خویش را نیز و اشتیاقش را نیز می کشد و به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل و مسخ میشود.همانطور که دیگر بازیگران بوف کور مبتلا به همین حالت هستند و بخاطر ناتوانی خویش از عبور از بحران و چندپارگی و ناتوانی از دست یابی به چندلایگی مدرن خویش، مرتب در یک بازی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه جاودانه در حال کشتن خویش و دیگری و کشتن اشتیاقات مدرن و سنتی خویشند و اسیر روایت کهن باقی می مانند. بی آنکه بتوانند با تلفیق اشتیاقات خویش به فردیت مدرن خویش،عشق مدرن خویش و چندلایگی مدرن خویش دست یابند، به جهان جادویی و در عین حال عقلانی مدرن خویش و عارف خندان خویش و به عشق پرشور ایرانی و همراه با قبول فردیت مدرن خویش. از اینرو نیز در بوف کور هیچ بازیگری دارای اسم نیست و فقط صفتی و نقشی در یک بازی نارسیستی و تکرارشونده دارد. اینجا ما با فرد روبرو نیستیم، بلکه با حالت بینابینی و شخصیتهای بینابینی سنتی/مدرن و حالات متناقض و چندپاره آنها روبروییم. بقول راوی بوف کور، من گذشته و سنتی او در هم شکسته است، اما من مدرنی جای آن را نگرفته است و اینگونه او یک وجود نامتجانس و یک غریبه اضافی است. رضا راوی رمان رضا قاسمی نیز که هشتاد/نود سال بعد از بوف کور می زید،هنوز گرفتار همان حالات بینابینی است. با آنکه اینجا افراد صاحب اسامی و یا حداقل حرف اول یک اسم و یک فرد هستند. اما حالت بحران هویت و حس غریبگی در این جهان و چندپارگی درونی باقیست. با این وجود رمان و حوادث آن نشان میدهند که بحران هم در سبک و هم در محتوا به مرحله جدیدی و تفاوتهای جدیدی دست یافته است، بی آنکه بتواند کامل به تلفیقی نو دست یابد و یا از رابطه غلط نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه اش با روایت کهن و دیسکورس کهن و یا با جهان مدرن کامل رهایی یابد. جالبی تراژیک این است که راوی رمان قاسمی مانند راوی بوف کور، روایتش را بیان دردش شروع می کند. اگر راوی بوف کور از دردهایی سخن می گوید که مثل خوره انسان را می خورند و او ناتوان از هضم و جذب آنها و تبدیل آنها به تجارب خویش است، رضا راوی رمان قاسمی نیز از غریبگی اش، از ترسهایش در یک جهان در ذات غریبه و نامفهوم سخن می گوید.

« چه شد که ناگهان یادم آمد به آن چهلمین پله؟ آنهم پس از گذشتِ اینهمه سال؟ راست است که حالا، همینطور که دراز کشیده‌ام روی تخت، هیچ کار دیگری ندارم جز آنکه فکر کنم به همه چیز؛ به «س» که وقتی می‌آید به کلاس من دلم می‌لرزد و می‌دانم که او هم دلش می‌لرزد و یک ضربه، فقط یک ضربه‌ی کوچک کافی‌ست تا این دیوار شیشه‌ای فرو ریزد و نمی‌زنم این ضربه‌ی کوچک را چرا که می‌ترسم؛ و نمی‌زنم این ضربه‌ی کوچک را؛ چرا که می‌ترسم؛ ...می‌ترسم از همه چیز
چرا هیچ خلوت عاشقانه‌ای خلوت نیست، ازدحام جمعیت است در تختخوابی دونفره؟ چرا هر کسی چند نفر است، » چهره‌هائی تماماً گوناگون؟ چرا عاشق کسی می‌شویم اما با کس دیگری به بستر می‌رویم؟ چرا عشق جماعی‌ست دسته‌جمعی که در آن هر کسی هر کسی را می‌گاید جز من که همیشه گائیده می‌شوم؟ نکند سر بر شانه‌ی تو گذاشته «بودم، مفیستو، وقتی به درد گریه می‌کردم؟

جالبی در این است که راوی بوف کور در هر دو متن بوف کور اسیر خانه است و یا در تختی بیمار خوابیده است و جهانش گرفتار عشق و افسونی شیفتگانه/متنفرانه به نگاه زنی بنام زن اثیری و یا اسیر عشقی جنسی و مالامال از عشق و نفرت به لکاته است و اسیر این افسون نگاه دیگری و نیز مالامال از هراسهای جنسی و روحی و ترس از جسم و اشتیاقات خویش و ناتوان از دست یابی به عشق مدرن و فردیت مدرن خویش و به تلفیق خویش از اشتیاقاتش، ناتوان از ارتباط تثلیثی و بافاصله با اشتیاقاتش و به نقد کشیدن خویش و دیگری و یافتن راهی نو برای دست یابی به وصال، در تکراری سیزیف وار و تراژیک می سوزد و می پژمرد و از انسان جستجوگر و شکاک به پیرمرد قوزی نماینده سنت تبدیل میشود. انسان ایرانی یک ترکیب کاهن/عارف است که از یکسو با کشتن جسم خویش و سرکوب اشتیاقات خویش می خواهد دیگربار بیگناه شود و به یگانگی با پدر اخلاقی دست یابد و از طرف دیگر اسیر عشق مادریست و به سان عارف در پی عشق مطلق مادرانه و یا به عنوان قهرمان در جستجوی این عشق مطلق، به جستجویی بدون پایان دست می زند و در پای این عشق مطلق، زنانگی و مردانگی،فردیت خویش را می کشد و اسیر سفر و افسون نگاه دیگری و معشوق و آرمان باقی می ماند. راوی رمان قاسمی نیز اینگونه بر تخت بیمارستان خوابیده است و او نیز در واقع یک عارف در جستجوی وصال نهایی و تار جادویی و پله چهلم است، تا سرانجام از سی مرغ به سیمرغ تبدیل شود و به وصال معشوق دست یابد و همزمان درگیر با کل هستی است و به شک کردن می پردازد. شکی که اما تنها شک مدرن نیست بلکه در خویش همزمان، هراس از فانی بودن مدرن، هراس از جایگزین شدن توسط معشوقی دیگر،هراس از فراگمنتی شدن و از دست دادن یگانگی نارسیستی و عشق رمانتیک شرقی را نیز در بر دارد. احساس غریبگی و هراس

او نیز، مانند احساسات غریبگی و هراس و مرگ راوی بوف کور، یک احساس اگزیستانسیالیستی و احساس ترس و مرگ فرد مدرن و فیگورهای مدرن کتابهای بکت و کافکا و غیره نیست، بلکه یک حالت بینابینی سنتی/مدرن است و جز این نیز نمی تواند باشد.با آنکه اینجا جنبه اگزیستانسیالی و مدرن این هراسها بیشتر نمایان است. در واقع او هیچگاه نخواهد توانست که کامل به حالت ترس و شک فیگورهای کافکا و بکت دست یابد، زیرا بستر فرهنگی و تاریخی و دیسکورسیو او متفاوت است. اما او می تواند به یک هراس و شک مدرن متفاوت و ایرانی خویش، به یک عشق مدرن ایرانی خویش و به تلفیق مدرن اشتیاقات سنتی و مدرن خویش دست یابد. کاری که نه راوی بوف کور و نه راوی رمان قاسمی قادر به آن است. با اینکه راوی رمان ورد برهها دارای توانایی نقد و سنجش و بیان چندجانبه تری از بحران درونی خویش است و نشان می دهد که در مسیر عبور از بوف کور تا رمان قاسمی،این راوی با غور و شک در جهان خویش، چندگام دیگر در دستیابی به تلفیق و رابطه تثلیثی و نقادانه با خویش و دیگری جلوتر رفته است، بی آنکه کار را بپایان برساند. از اینرو نیز حالت چندلایه مدرن/کولاژوار و بداهه سرایی موسیقی ایرانی/پسامدرن در سبک و در موضوع، نمادی از این پیشرفت و تحول مثبت است و زمینه سازی برای دست یابی به تلفیقی نهایی و به چندلایگی مدرن که طبیعتا به هزار حالت و رنگ صورت می یابد و مرتب قابل تحول است. نکته دیگر جالب در همین کولاژ اول این است که لحن سخن راوی دارای اغواگری و آهنگ کلام خاص و آشنایی است که با خویش خواننده ایرانی را به درون جهان آشنای بحران زده درونی خویش می برد و از همان ابتدا قادر به ایجاد ارتباط با خواننده میشود. اینگونه خواننده نیز مشتاق و کنجکاو دراز می کشد و یا به تصویر مونیتور چشم می دوزد و وارد غار درون خویش و گذشته و حال خویش می شود. این لحن کلام اغواگر که راوی بوف کور نیز صاحب آن است، حکایت از نکته مهمی در فرهنگ ما نیز می کند که در آن درد و ترس و حس مرگ دارای یک لذت و کیف پنهانیست. کیف و لذتی که در درون خویش یک حالت دو سودایی عشق/نفرت، سادیسم/مازوخیسم را داراست و هم در واقع اعتراف به بدبختی و زجر خویش می کند و هم در حین بیان این اعتراف، از گفتن بیان دچار لذتی پنهان است. یعنی بیان این مطلب و احساس که برای یکایک ما آشناست، هم در خویش نوعی آگاهی به درد و هم نوعی خوشی دردآور با خود به همراه دارد که گویی مثل مراسم عاشورا و آیین سیاوش، در حال تکرار مرتب خویش در یکایک ماست و ناتوان از ایجاد تحولی نو در این احساسات و تبدیل این خوشیهای دردآور به تمناهای مدرن عشقی یا خشم آور و یا ناتوان از حس مرگ آگاهی و مرگ اگزیستانسیالیستی مدرن و یا پسامدرن همراه با تفاوت خاص ایرانی آن می شود. از این رو نیز این احساس پیری هزار ساله از یکسو و از سوی دیگر احساس مرگ و درد و ناتوانی از عبور از آن، در یکایک ما و نیز فرهنگ ما بقوت خویش باقی مانده است. راوی بوف کور به این پیری درونی و قوزی شدن و ترس و کیف درد و مرگ اعتراف می کند و بنوعی اسیر این کیف ولذت پنهان است. راوی ورد برهها نیز گرفتار این حالت است و همین حالتش و صداقتش در بیان آن، بخشی از قدرت و جذبه این نوشته را برای ما تشکیل می دهد.

« . می‌دانم خودکشی کار آدم‌های شجاع است؛ شاید هم آدم‌های خیلی ترسو؛ همان‌ها که در پی جلب ترحم‌اند. اما اگر مرگ خانه کرده باشد در رگ و ریشه‌ات؟ در عمق هستی‌ات؟
راستش، اگر زنده‌ام هنوز، اگر گه‌گاه به نظر می‌رسد که حتا پُرم از جنبش حیات، فقط و فقط مال بی‌جربزه‌گی‌ست.
می‌دانم کسی که تا این سن خودش را نکشته بعد از این هم نخواهد کشت. به همین قناعت خواهد کرد که، برای بقاء، به طور روزمره نابود کند خود را: با افراط در سیگار؛ با بی‌نظمی در خواب و خوراک؛ با هر چیز که بکشد اما در .درازای ایام؛ در مرگ بی‌صدا
بیهوشی؟ نه. مرگ در اوج رخوت و بی خبری! چه رؤیایی از این بهتر برای آدمی بزدل که هزار سال است مرگ شانه به شانه‌ی اوست؟»

فرهنگ ما چون مسافری هزار ساله در غم عشقی و یگانگی ایی از دست رفته است و مرتب برای دست یابی به این یگانگی روحی در حال کشتن جسم خویش،کشتن زنانگی و مردانگی و فردیت خویش از طریق یکسری آیین جمعی و فردیست، بی آنکه هیچ گاه به این یگانگی دست یابد. حاصل گرفتاری در جنگ جاودانه اخلاق/وسوسه و تکرار تراژیک است. نکته پنهان، اسارت جان ایرانی در خوشی پنهان این اسارت و گرفتاری است. درد دارای لذتی پنهان است. اما از آنرو که جسم و عشق در فرهنگ ما دوپاره میشود، درد و لذت، خوشی و غم و گذار این حالات به یکدیگر صورت کامل خویش را نمی یابد و ما شاهد عشق افلاطونی و تن کثیف و وسوسه انگیز،شاهد درد پرشور عشق و سرکوب تمنای جنسی و اروتیکی عشق و تن هستیم. این لذت و کیف پنهان از درد و بحران را راوی رمان قاسمی نیز داراست و یکایک ما نیز داراییم و اینگونه براحتی به درون بحران و تله زیبای راوی کشیده میشویم و پا بدرون چاه درون او و خویش می گذاریم. از طرف دیگر تنها راه یافتن جوابی برای بحران، تن دادن به این حالات دوسودایی بحران خویش و ورود به دیالکتیک تنهایی خویش و یافتن تلفیق خویش است. اما آیا راوی رمان قاسمی می تواند بر تکرار تراژیک بوف کور چیره شود و به عشق مدرن خویش، فردیت مدرن خویش و بدبینی سکولار و مدرن خویش دست یابد و یا به تفاوت مدرن و ایرانی خویش و به تار جادویی و خندان و فانی خویش، یا به بیان عمیقتر این تراژدی و همراه با سبکها و تکنیکهای نو، بدون آنکه نیازی به پاسخی و راه حلی باشد؟

2/ ادیپ و معضل نارسیسم در بوف کور و رمان ورد بره ها

در معنای روانکاوی فروید و در نهایت لکانی، انسان برای دست یابی به قدرت فردیت خویش و قدرت تثلیثی سوژه و دست یابی به جهان سمبلیک که عرصه زبان و خلاقیت زبانی است، احتیاج به گذار از وحدت نارسیستی اولیه با مادر و قبول نام پدر و قبول محرومیت خویش از این یگانگی اولیه و خوشی های نارسیستی جسمی و جنسی و موضعی، چون حالات اورالی و آنالی دارد. در این عبور از حالت جنسی و جسمی اولیه به عرصه زبان و سمبلیک، رانش جنسی که به یک ابژه کوچک و موضعی پیوند دارد و مرتب خواهان تکرار است، به یک تمنای جنسی تبدیل میشود و ایجادگر جهان اروتیسم و عشق انسانی و جهان فانی و حقایق فانی بشری می گردد. در حقیقت انسان و کودک از طریق قبول اختگی به یک قدرت نو و توان نو دست می یابد، زیرا اکنون می توان به عنوان سوژه قادر به زبان و بیان سمبلیک، تمناهایش را به هزار شکل و حالت بیان کند و مرتب تمناها و اشتیاقاتی نو بیافریند. میل نارسیستی یگانگی با مادر از دست رفته، جدا از این تحول به تمنای فانی و قابل تحول بشری، در قالب مطلوب کوچک غ باقی می ماند که اساس تمنا و جستجوی بشریست و مرتب قالبها و شکلهای جدیدی می یابد. زیرا انسان مرتب در پی این احساس گمشده یگانگی است. یگانگی ایی که اما در واقع هیچگاه کامل نبوده است و هیچگاه نیز کامل بدست نمی آید. اما اکنون به سان ابژه تمنای بشری، باعث جستجو و تحول تمناهای بشری در عشق و حقیقت میشود و انسان و جهان سمبلیکش را به تحول و تکامل و چندلایگی وامی دارد. بخشی دیگر از این مطلوب گمشده در حالتی خیالی و یا رئال ایجاد گر فانتاسمهای بشری و ایجاد گر بیماریهای مختلف روانی میشود. زیرا این خیال را ایجاد می کند که گویی می توان کامل بدان دست یافت. یک نمونه این حالت مطلوب گمشده را ما در حالت مطلق شدن مطلوب گمشده در اعتیاد می بینیم و یا در حالت خراباتی شدن انسان معتاد که در آن ماده مخدر به تبلور این یگانگی گمشده و مطلق تبدیل میشود و شخص را در این خیال خویش اسیر نگه می دارد و داغان می کند. حالت دیگری از این را در حالات تکرارشونده بیمارگونه فردی و جمعی می بینیم، چه حالت افکار وسواس گونه یک بیمار وسواسی و یا حالت جستجوی عشق مطلق عارف ایرانی و تکرار تراژیک این حالت و یا تلاش برای دست یابی به این حالت یگانگی و مطلوب گمشده از طریق کشتن جسم و شور جنسی و عشقی خویش و اسارت در تکرار این حالت. فالوس اسم دلالت این تمنای فانی بشری است و ورود به جهان سمبلیک و عبور از حالت سکسی و جنسی و نارسیستی اولیه، به معنای تن دادن به فالوس و تمنای بشریست. فالوس و تمنایی که در نهایت هیچگاه کامل بدست نمی اید و در واقع یک عنصر فانی است. ورود به این جهان سمبلیک را بایستی بقول ژیژک به سان حالت پادشاهی تصور کرد که می داند با کلاه پادشاهی به او قدرتی بخشیده شده است ، با آنکه برای دست یابی به این توان و قدرت همزمان بخشی دیگر از وجودش را نیز اخته کرده اند و او را از آنچه که خود می پندارد و ذات خویش می داند،جدا کرده اند (9). زیرا او اکنون یک سمبل است. در این معنا نیز قبول اختگی و نام پدر و گذار از یگانگی اولیه، به معنای از دست دادن حس حالت یگانگی <من> نارسیستی اولیه است و تبدیل شدن به سوژه شکاف داری که در واقع یک کثرت در وحدت است و مرتب برای تبدیل شدن به خود، بایستی خویش را فراموش کند. همانطور که برای نوشتن و عشق ورزی، بایستی فکر کردن را لحظه ای بکنار بگذاریم. یا برای مثال اگر من الان شروع به اندیشیدن درباره موضوع نوشته ام کنم، خودبخود از نوشتن باز می مانم. توسط عبور از جسم و سکس و یگانگی نارسیستی اولیه به جهان سمبل و فالوس، در واقع اکنون اروتیسم بشری،عشق بشری و فانتزیهای هزار رنگ آن و حالت هزار گانه جسم مجازی و چندهویتی ساخته می شود که ناشی از این گذار سمبلیک و آغشتگی جسم و سکس با مرگ آگاهی و احساس اختگی هستند. اکنون رانش به تمنا تبدیل میشود. در عرصه زبان و روان بشری با کمک چنین تحول سمبلیکی، حال هر عنصر هستی دارای یک معنای همراه جنسی و جسمی نیز هست، اما اکنون کلمه و اسم دلالت توسط قدرت فالوس و تمنا و سمبلیک دارای لایه های بیشتر معنایی هستند و قابل تحولند و می توانند معانی و چشم اندازهای جدیدی کسب کنند. در عدم دست یابی به این گذار سمبلیک، آنگاه جان و روان فردی و جمعی اسیر حالات نارسیستی و کمپلکسهای اختگی مانند انحرافات جنسی باقی می ماند و زبانش دچار یک گرفتاری در عرصه جسمی و جنسی میشود و نمی تواند به حالت سمبلیک و متحول کامل تبدیل شود و مرتب تحول یابد. زبان اینگونه در واقع سکسی باقی می ماند، بجای آنکه چندلایه و مرتب در حال تحول گردد و نمی گذارد میان معنای کلام و مدلول، توانایی چندمعنایی دیگری نیز توسط این فالوس سمبلیک بوجود آید. حاصل ناتوانی چنین گذاری، از یکسو گرفتاری در مثلث ادیپالی و کمپلکسهای اختگی و بیماریهای روانی،جنسی و تکرار تراژیک این حالات و بیماریهاست و از طرف دیگر در واقع با آنکه زبان و جهان این انسان و جامعه گرفتار در حالت ادیپالی، جنسی و ادیپالی باقی می ماند، اما عملا این حالت سکسی زبان و روان، سکس و لذت را تبدیل به یک انحراف جنسی و یک ابژه غیرجنسی در کنار دیگر ابژهها می کند. یا به سان یک ابژه جنسی وسیله ابراز حالات سادیستی/مازوخیستی و غیره می شود. یک منحرف جنسی در واقع سکس برایش تبدیل به یکنوع حالت ابژه ای و ابیکتیو میشود که مرتب باید آنرا تکرار کند، مانند تکرار خوردن غذا و دیدن فیلم و غیره. نگاه آنتی ادیپ دلوز/گواتاری نیز با وجود مخالفت با دیسکورس ادیپ فروید و لکان معتقد به این گذار از جسم اولیه به جسم سمبلیک و ضرورت این گذار است . اما بر خلاف لکان و فروید، برای دلوز/گواتاری اساس انسان تمنای بشری را کمبود بدنبال یگانگی گمشده تشکیل نمی دهد، بلکه انسان یک ماشین تولید اشتیاق و آرزوست و این اشتیاق و آرزو خلاقست و مرتب می تواند اشکال جدید و مجازی از ترکیب اشتیاقات در حالت سمبلیک بیافریند و اینگونه نیز هزار واقعیت سمبلیک و مجازی را،هزار ارگان بدون جسم و هزار ریزوم ویرتوال را بیافریند و تنها بشکل

حالت ادیپی صورت نگیرد. اینگونه نیز بقول دلوز انسان منحرف جنسی در واقع آنروی سکه انسان معمولیست که جهانش را به ابژه تبدیل کرده است و رابطه ای سوژه/ابژه ای با هستی دارد. ار اینرو انسان منحرف جنسی بباور دلوز همانقدر اسیر دیسکورس ادیپ است که انسان معمولی است.(10). اما میان این نگاه دلوز و نگاه لکان می توان پیوندی ایجاد کرد، مانند تلاشی که ژیژک در کتاب <ارگان بدون جسم> انجام می دهد،زیرا فالوس و جهان سمبلیک می تواند دارای اشکال و حالات مختلف نیز باشد. مهم گذار از این حالت جسم اولیه جنسی به حالت سمبلیک و قابل تحول و مجازی است. فرهنگ ما بخاطر ناتوانیش از گذار مثبت ادیپالی دچار یک گرفتاری ادیپالی و دچار گرفتاری در حالت شیفتگی/متنفرانه نارسیستی است،همانطور که در بخشهای اول و دوم نقدم بر بوف کور و یا در کارهای دیگرم بیان کرده ام. این گرفتاری ادیپالی و اسارت روان ایرانی در حالت شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی باعث شده است که انسان ایرانی رابطه اش با سنت و مدرنیت یک رابطه سنت شیفتگانه/متنفرانه و غرب شیفتگانه و یا غرب ستیزانه شود و ناتوان از آن گردد که با فاصله تثلیثی و نقد درست به هضم و جذب مدرنیت در فرهنگ خویش و همراه با پاکسازی فرهنگ خویش دست یابد. حاصل روان جمعی و فردیست که از یک طرف چون یک روح سیال مرتب در پی یک عشق و آرمان بزرگ است که با یکی شدن با آن به یگانگی نارسیستی اولیه دست یابد و از طرف دیگر مالامال از خشم نارسیستی به هر عنصر مخالف با این یگانگی و ایجادگر فرهنگ خیر وشر و جنگ اخلاق/وسوسه در درون خویش و در جامعه است. اینگونه انسان ایرانی بخاطر اسارتش در این حالت نارسیستی و ادیپالی محکوم به تکراری تراژیک و جنگ خیرو شر و کشتن فردیت خویش و کشتن تلفیق اشتیاقات خویش است. در عرصه زبان حاصل این ناتوانی از دست یابی به فردیت و گذار مثبت ادیپالی، ناتوانی زبان ما به تبدیل شدن به زبان مدرن از یکسو و از طرف دیگر تبدیل شدن به زبانی است که بقول راوی داستان بخش عمده افعالش با فعل جنسی <کردن> بیان می شوند. یا از طرف دیگر بخاطر نبود کلمات سمبلیک جنسی، زبانش فاقد اصطلاحات سمبلیک لازم برای آلات تناسلی و همخوابگی است و یا این اصطلاحات همه با بار منفی همراهند. اینگونه این زبان بخاطر ناتوانی به یک زبان سمبلیک و مدرن، بیشتر یک زبان شاعرانه و عارفانه باقی می ماند. در داستان بوف کور هدایت، ما بخوبی این گرفتاری ادیپالی را در مثلث ادیپالی راوی/پیرمرد/زن اثیری یا لکاته شاهدیم و هدایت بزیبایی و قدرت هرچه تمامتر اثری می افریند که به بهترین وجهی دیسکورس ایرانی و گرفتاری دیسکورس ایرانی در این حالت ادیپالی و نارسیستی را و نتایج فردی و جمعی آنرا نشان می دهد. حاصل چنین گرفتاری ادیپالی تبدیل شدن مداوم راوی به قصاب کشنده زن و در نهایت خویش و تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری و تکرار تراژیک این آیین در دو متن است. همانطور که لکاته و پیرمرد نیز اسیر این حالات ادیپالیند و به کشتن خویش و دیگری و کشتن عشق و تمنای مدرن دست می زنند و به تکرار تراژدی کمک می رسانند.

در رمان ورد برهها، ما این درگیری با موضوع ادیپ را در چند موضوع می بینیم. اولین موضوع،مسئله ختنه است و مسائل مربوط به ختنه. دوم مسائل مربوط به رابطه راوی با پدرش و تاثیر رابطه پدر و مادرش بر اوست و سومین را در حالت بریدن مداوم عضوی از جسم راوی و دیگر فیگورها در داستان می بینیم. به نتایج جنسی و عشقی و جنسیتی این سرکوب تن و عشق و این گرفتاری ادیپالی و نارسیستی بعدا می پردازیم. در برخورد با موضوع ختنه، راوی پس از بیان موضوع ابراهیم و ختنه، از لحظه ختنه خویش سخن می گوید و این روایت را با چنان تصویر هنری بیان می کند که آدمی درد ختنه را دوباره بنوعی احساس می کند. موضوع اما بیشتر نوع رابطه راوی با ختنه است، تا خود ختنه. زیرا درست است که رابطه ابراهیم و نیز قوم یهود با خدا به کمک ختنه پیوند می خورد و اینگونه قوم یهود به قوم برجسته تبدیل می شود، اما نوع چگونگی حس ختنه است که او را به یک ختنه سمبلیک و یا یک ختنه ادیپالی تبدیل می کند، تا اصل ختنه. بی آنکه بخواهیم اینجا درباره خوبی و یا بدی ختنه و بحثهای پزشکی آن وارد شویم. موضوع نوع رابطه با موضوع ختنه است. در حالت سمبلیک آن که می توان رابطه ابراهیم با خدا را نیز جزیی از این حالت سمبلیک به حساب آورد، ختنه و عبور از جسم و رانش جنسی اولیه، پیش شرط ورود به جهان سمبلیک و تمنای سمبلیک و فانی بشری از عشق تا ایمان است. با آنکه نوع این رابطه سمبلیک می تواند همراه با نگاهی پرشور و ستایش گرانه به جسم نیز باشد،همانطور که نگاه دلوز و گواتاری و یا نگاه جسم گرایانه ما عاشقان زمینی اینگونه است. با اینحال اینجا ختنگی سمبلیک، نمادی از میرایی و نیاز بشری به ارتباط با دیگریست و عبور از حالت تکرار مشابه رانش جنسی و دست یابی به فانتزی و تمنای بشری. در حالت خیالی و نارسیستی ختنه، آنگاه ختنه به تبلور یک جدا کردن از یگانگی نارسیستی و در نهایت یگانگی اولیه با مادر تبدیل میشود و ایجاد گر زمینه ای برای جستجوی جاودانه و خراباتی و پژمرده کننده بدنبال این یگانگی و بخش از دست رفته. راوی نیز احساس اختگی در ختنگی خویش را اینگونه بیان می کند.

« همینطور دراز کشیده‌ام روی تخت و همه‌اش فکر می‌کنم به این آلت؛ به روزی که مرا نشاندند وسط حیاط، روی صندلی رنگ و رو رفته‌ی لهستانی. همه‌ی فامیل جمع شده بودند دور و برم؛ خیره به میان پاهای برهنه‌ام. می‌دیدم کِل می‌زنند و می‌خندند. فکر کردم لابد آنجا مرکز جهان شده است. یک چیز چوبی هم مثل گیره‌ی رخت (تکه‌ای نی که از درازا نصف شده بود و میانش شکافی داشت) زده بودند به پوست شومبولم. شده بودم مثل بره‌ای که پیشانی‌اش را حنا می‌بندند. حس می‌کردم اینهم یک جور گوشواره است؛ مثل گوشواره‌های ننه‌دوشنبه؛ همسایه‌ی سیاه پوست‌مان. او گوشواره را به پره‌ی بینی‌اش می‌زد؛ مادرم به گوش‌هایش. فکر می‌کردم خب گوشواره را به همه جا می‌شود زد. حالا

زده‌اند به پوست شومبولم. خندیدم. چه می‌دانستم یکی می‌گوید: « اِ اِ اِه اون پرنده هه رو!!!...» و سر که بچرخانم به طرف آسمان(آخ خ خ خ خ...) ناگهان گُر می‌گیرد جهان از سوزش تیغ، و من همه‌ی عمر باید بگردم پیِ پرنده‌ای که نیست که نبوده است هرگز، یا بوده است و همینطور دارد می‌رود سمتِ سیاره‌ای که سیاره‌ی من نیست. چه می‌دانستم؟ .گفتند حالا می‌روی به بهشت، و من هنوز که هنوز است نفهمیده‌ام بهشت کجاست؛ در آسمان، زیر پای مادران، یا لا این نخستین تکه‌ای بود که از تنم جدا کردند.»

نکته مهم و اساسی در نقد رمان قاسمی و نقد این جملات، آمیختگی تمامی کلمات و جملات با طنزی خندان و عمیق و یک حالت تراژیک/خندان است. این طنز که بعدا به نقد آن می پردازم، در عین بیان تراژدی ایجادگر فاصله و نگاهی نقادانه،تئلیثی و سمبلیک است که پیش شرط رهایی از این حالت ادیپالی و دست یابی به فردیت هنری و شخصی خویش است. اینگونه نیز بایستی کتاب را در این حالت پارادکس آن ، هم به سان تبلوری از دردهای و گرفتاریهای ادیپالی و نارسیستی فردی و جمعی و هم تلاش برای نقد و عبور خندان از آن و دست یابی به فردیتی نو در نظر گرفت و همزمان دید که این تلاش خندان و نقد تئلیثی ، تا کجا در سبک و محتوا قادر به این نقد عمیق و گذار است و کجا ناتوان از تحول می گردد و اسیر تراژدی باقی می ماند. نماد دوم گرفتاری ادیپالی راوی، رابطه اش با پدر و نقش پدر در این دیسکورس و ماتریکس متن است که به سان نماینده سنت بخشی از مادر را می برد و چال می کند و در راوی احساس خشم به او و خشم به ستمی جنسی که به مادرش روا میشود و هراس از قدرتش، ایجادگر گرفتاری ادیپالیش در حالات پارانویید و یا جستجوی تار جادویی و میل یگانگی دوباره با مادر و رفع ستم پدر است. عاشق و عارف و قهرمان خلق در نهایت همه اسیر نگاه مادر و اسیر این خشم و حالت ادیپالیند و بدینخاطر نیز به خواست سمبلیک خویش دست نمی یابند. زیرا متوجه جوانب خیالی و نارسیستی در خواستهای خویش نیستند که عارف و عاشق و قهرمان را به سرکوب جسم و فردیت خویش در پای عشق مطلق مادرانه و یا نگاه آرمانش وادار می کند. با آنکه از طرف دیگر دقیقا وجود این گرفتاری ادیپالی در پدرو پسر و در کل دیسکورس جامعه، باعث ایجاد سیستمی تربیتی و ارتباطی میان نسلها و میان افراد و اقشار مختلف یک جامعه میشود که به بهترین شکل به بازتولید این حالت نارسیستی و گرفتاری ادیپالی، به بازتولید این جنگ خیر وشر و جستجوی عشق مطلق کمک می کند. اینگونه نیز پدر با حالت مطلق گرایانه و اجبارگرانه اش به تبلور این هراس ادیپالی تبدیل میشود و پارانوییا و حس مرگ راوی را تشدید می کند. همانطور که مادر در کل متن به شکل وجودی ناملموس و در عین حال رویایی و زیبا باقی می ماند و عشق به مادر در قالب احساس و عاطفه به مادر و زنان مختلف اطراف خویش از ننه دوشنبه تا خانم عبادی، از هلنا تا الما و دنیای پنهان آنها، از آسیه و پروین تا معشوقانش مثل <ش> و <س> خویش را نشان میدهد. تاثیر این حالت ادیپالی و خشم و معضلات نارسیستی، خویش را در عدم رشد یک نارسیسم سالم و یک اعتماد بخویشتن سالم نیز نشان می دهد. چنین انسانی که در چنین فرهنگی با حالات افراطی محبت و ستم و حالات دوسودایی عشق/نفرت،هراس/خشم، و روابط ناسالم اولیا/فرزندی و تربیتی/آموزشی و یا در یک جامعه و فرهنگ بحران زده رشد و نمو می کند، دچار حالات افراطی نارسیستی از یکسو خود بزرگ بینی نارسیستی و از طرف دیگر احساس زیادی بودن،پوچ بودن و ضعیف بودن دائمی می کند و اینگونه یکروز خویش را ایرانی بزرگ می داند و هنر را نزد ایرانیان می داند و بس و روز دیگر دچار چنان خودکم بینی و حقارتی است که سراپا لباس مدرن می پوشد، تا بر حقارتش و ترسش چیره شود. حاصل، عدم اعتماد بنفس طبیعی از یکسو و از طرف دیگر ناتوانی از عشق به خویشتن و عشق به دیگری و تن دادن درست به این عشق به دیگری و به خویش است. چنین انسانی اساس وجودیش را حالات افراطی خیر و شر، بزرگی و پوچی، مانیک/دپرسیو، ترس و هراس دائمی و حس گیج شدن و گم شدن در راههای بی معنای زندگی تشکیل میدهد و ناتوان از آن میشود که حتی به یک هیچی مدرن و نهلییسیم مدرن دست یابد و به زندگی فانی خندان و یا در بهترین حالت هیچی خندان و جسم خندان و هزار حالت.

.«چرا همه‌اش از مسیرهای کج، پر از پیچ و سربالا، نفس‌گیر، نفس بر؟ چرا همه‌اش از مسیرهای نشد، نخواهد شد؛ مسیرهای ناتوان از شدن؛ مسیرهای نرسیدن؟ چرا؟ شاید می‌ترسم؟ شاید می‌ترسم؟ شاید خوشم به همین رفتن؟ چقدر بدم می‌آید از تهِ هر چیز، از انتها؛ از آخر؛ از ایستادن در لبه‌ی فساد؛ مثل میوه‌ای در انتهای تابستان. مثل ایستگاه آخر اتوبوس؛ یا قطار؛ اینجا یا هر کجا. مثل این ریه‌ها و قلب که ایستاده اند در لبه‌های فساد؛ و من ناتوان از مهار کردنِ وضع. سیگار را شروع کرده ام دوباره از ده روز پیش. روز اول سه تا، بعد پنج‌تا، بعد شش تا. روز بعد باقیمانده‌ی پاکت را کشیدم و شرمنده شدم از شکست خویش. حالا باز روز از نو ترکِ سیگار از نو. همه‌ی هستی‌ام دردآلودِ همین مسائلِ کوچک است؛ چیزهائی که هر آدمی به سادگی از پس‌شان برمی‌آید. و من باید مثل خر گیر کنم در همان خمِ اول یا دوم. سهم نداده‌اند انگار لمحه‌ای آسایش؛ مگر به خواب یا به عالم مرگ. عشق هم سهم‌اش برای ما شناست میان ماهیان تاریکِ اعماق؛ به ساعاتی که دریا هیچ نیست مگر همه‌ی هول هستی.»

نماد سوم بیان گرفتاری ادیپالی راوی، در آخرین جمله سیتاد قبلی و موضوع بریدن قطعه ای از جسم بیان شده است. همانطور که این موضوع مرتب بگونه ای در متن تکرار میشود و حکایت از بریدن بخشهایی از جسم و تن و روان راوی و دیگر فیگورها در پای این میل یگانگی نارسیستی و یا میل یگانگی با اصول اخلاقی می کند. اینگونه داستان به زیبایی از ختنگی ننه دوشنبه و بزیر خاک کردن کلیتوریس زنانه و نماینده شیطان در زیر خاک می کند. این حکایت بریدن و تکه تکه کردن جسم، در واقع حکایت تلاش نارسیستی ایرانی برای دست یابی به بیگناهی اولیه اخلاقی از طریق سرکوب جسم و زنانگی و مردانگی خویش است که در بوف کور و در واقع فرهنگ ایران شاهد آن هستیم. تلاش برای سرکوب جسم و شور جنسی که به سان نماینده شیطان، باعث جلوگیری از یگانگی با پدر خیالی و دست یابی به بهشت اولیه هستند. رمان بزیبایی این میل دست یابی خیالی به یگانگی و بیگناهی تراژیک از طریق بریدن جسم را نشان می دهد. برای چنین فرهنگی مرتب بایستی بخشی از شورها و جسم بریده شوند، زیرا اضافی و خطرناک محسوب می شوند و فتنه انگیزند. اینجاست که رمان بزیبایی در عین اشاره به این بریدن و تاثیر این بریدن بخشهای اضافی در روحیه ایرانی به شکل یک احساس < اضافی بودن>، یا بقول راوی بوف کور نان خور بی ثمر بودن، با نشان دادن پیوند میان این بریدن و جستجوی بدنبال عشق مطلق و عارفانه و یگانگی دوباره، با نشان دادن پیوند میان این بریدن و سرکوب جسم و شور جنسی با ایجاد خشونت جنسی و انحراف جنسی تا حتی هزل و شوخی جنسی مانند جیگر گفتن، ما را به کمک طنز قویش، با نتایج این گرفتاری ادیپالی روبرو می کند و حالت تراژیک/کمیک روان ما و فرهنگ ما را بنمایش می گذارد و راز ورد برهها را و ورد نهایی راوی را نمایان می سازد.

« هر بار یک جای تنم را بریده‌اند. بار اول تکه‌ای از پوست شومبولم را. بار دوم لوزه‌هایم را. بار سوم آپاندیسم را. بار چهارم تکه‌ای از استخوان بینی را. بار پنجم تکه‌ای از زبان کوچک را... آخرین بار هم تکه‌ای چشم راستم را. دلم می‌خواست عکسی می‌گرفتم از داخل گلو. چه شکلي شده است حالا بعد از اینهمه بریدن و تراشیدن؟ فقط مانده است یک روز خود حنجره را هم بردارند تا شبیه شود به ماتحت الاغ. کجا رفته‌اند این همه چیزهای اضافی که هی درآورده‌اند و دور ریخته‌اند؟
.اضافی؟ اگر اضافی بودند که حالا حال و روزم این نبود که حالا هست
.- بیا دراز بکش. می‌خواهم فشار خونت را اندازه بگیرم
پرستاری‌ست مارتینیکی. از آن سیاهان دورگه‌ی ظریف که اگر گِلشان خوب باشد (مثل این یکی که حالا دست تو را گرفته توی دست و دارد تلمبه می زند) تو یا می‌توانی عاشقش بشوی یا اگر مثل من جای عشق‌ات ساب رفته است فقط می‌توانی خیره شوی به آن بناگوش ظریف؛ به خواب موها پشت لاله‌ی گوش؛ و آرام، با صدایی که انگار از تهِ یک سردابِ ظلمانی می‌آید، بگویی: «تو فشار را اندازه نگیر جیگر، خسته می‌شی» و این را طوری بگویی که انگار داری یکی از اوراد قدیمی را می‌خوانی. همان وردی که بره‌ها می‌خوانند وقتی به پیشانی‌شان حنا می‌بندند تا بعد ببرندشان به قربانگاه. همان وردی که من همیشه می‌خوانم. چون همیشه هی تکه‌ای از مرا می‌برند و می‌اندازند جلوی سگ. چون همیشه چیزی در من هست که اضافی‌ست. مطلقاً اضافی»

.

2-1/ فانتسم راویان بوف کور و ورد بره ها و دیسکورس ایرانی

فانتسم را با ترجمه دکتر موللی اینگونه می توانیم تعریف کنیم که

« فانتسم سناریویی است خیالی که فرد شخصا در آن حضور داشته و حاکی از انجام و ارضاء میل و تمنایی ناآگاه است که کما بیش به جهت فرایندهای دفاعی حالتی ملبس و تغییر شکل یافته بخود گرفته است. فانتسم صور و اشکال مختلفی دارد. ا/ فانتسم های روزانه آگاه < رویاهای روزانه. 2. فانتاسمهای نا آگاه که روانکاوی در جریان درمان به عنوان ساخت باطنی محتویات ظاهر رویا کشف می کند.. لذا فانتسم سناریویی خیالی است و چنان که گفتیم عملکرد آن اساسا تقوم بخشیدن به میل و تمنای جنسی فرد است. بدین معنی که فرد بدون وجود آن قادر به ادامه عمل در آمیزش جنسی نیست. (11)»
بقول دکتر موللی« فانتسم دارای یک جنبه مثبت است که برای مثال مرد و یا زن را قادر به ارضای تمنای جنسی خود کرده و تقوم بخش اصلی رانش جنسی اوست. جنبه منفی آن در این است که نه تنها برای مثال در مورد مرد، توانایی بهره جستن واقعی را از کالبد زن از او می گیرد بلکه او را از مقابله نسبت به زن به عنوان وجودی تمام عیار عاجز می کند.(12) ». در واقع در پشت هر عشق و هر عمل جنسی نوعی استعاره و سناریو نهفته است که بسته به نوع این سناریو، حالت عشق و عمل اروتیکی تفاوت دارد. اینگونه برای مردی که زن موجودی مقدس و عشق چون حالت افلاطونی نزدیکی با یک فرشته است، آنگاه این فانتاسم در پی یگانه شدن با معشوق و او را به بخشی از خویش تبدیل کردن، با دیدن هر فردیت و یا خواست اروتیکی از این باصطلاح فرشته خویش، در واقع سناریوی مورد نیاز خویش را از دست می دهد و تمنایش می خوابد و دچار یکنوع ناتوانی جنسی می گردد. همینگونه نیز زنی که رابطه جنسی با مرد

برایش چون یکی شدن با یک پدر قوی و امنیت آور و تبدیل شدن به یک کودک و دختر ملوس و شاد در آغوش این پدر مهربان و یا خشن است، با دیدن هر حالت زنانه و یا فانتزی باصطلاح مفعولانه در معشوق مردش، دچار مشکل کمبود میل جنسی و یا از دست دادن حس عشقش به معشوقش می شود. مشکل فانتاسمهای ناخودآگاه در این است که در واقع آنها تلاشی برای چیرگی بر احساس اختگی و دست یابی دوباره به احساس یگانگی و تمامیت اولیه هستند،مانند دو فانتاسم و سناریوی بالا. اینگونه انسان اسیر این فانتاسمها می تواند گرفتار انحرافات جنسی،خشونت جنسی و سناریوهای مشابه شود و بدون این حالات و تبدیل دیگری به ابژه جنسی خویش و تبدیل خویش به قدرت مطلق و جبار بر او و یا به شکل برعکسش در حالت مازوخیسم بیمارگونه ، نمی تواند به عشق و اروتیسم بالغانه دست یابد و جهانش گرفتار تکرار تراژیک فانتاسمهایش و سناریوی خیالیش باقی می ماند.

دیسکورس و جهان درونی و برونی انسان ایرانی و واقعیت ایرانی نیز در خویش دارای حالاتی از این سناریوی خیالی در پی یگانگی نارسیستی با مادر و چیرگی خیالی و نارسیستی بر ترس اختگی است که باعث تکرار مداوم تراژیک بحران فردی و جمعی جامعه و فرهنگ ما می شود و مانع از دست یابی به بلوغ فردی و جمعی خویش و توانایی دیالوگ و بازی عشق و قدرت و اروتیسم با دیگری و بر بستر قانون پدری و احترام متقابل به یکدیگر و نیاز متقابل و پارادکس به همدیگر. واقعیت انسانی یک واقعیت عینی نیست بلکه در واقع یک واقعیت دیسکورسیو و سمبلیک است و تحت تاثیر دیسکورسها و نگاههای قدرتمند حاکم بر یک جامعه و فرهنگ بوجود می آید. خواه دیسکورس را در معنای فوکویی و یا لکانی آن استفاده کنیم. در هر حال واقعیت درون و برون ما تحت تاثیر دیسکورس جامعه و در معنای لکانی تحت تاثیر دیسکورس نام پدر و دیسکورس ادیپ بوجود می آید. . در معنای فوکو دیسکورس تصویر و درک ما از واقعیت است که به ما می گوید چه گونه ببینیم و بچشیم و ارزش گذاری کنیم و چه چیزی را خوب و بد،سالم و یا بیمار بدانیم. این درک و برداشت از واقعیت که بباور فوکو دارای قدرت است و قدرتش خلاق و استراتژیک است، نه تنها دانش و جهان ما را ساماندهی و کانالیزه می کند بلکه به ما می گوید که چه چیزی نیز ممنوع است و بایستی پس زده شود. بقول فوکو با ایجاد دیسکورس مدرن و مفهوم مدرن سوژه،مفهوم دیوانه و روانکاوی مدرن نیز ساخته می شود. اینگونه برای او روانکاوی و دیسکورس ادیپ یک پدیده تاریخی و ناشی از یک تحول تاریخی و دیسکورسیو است و نه یک نتیجه و ضرورت ابدی و یا بیولوژیک. به اینخاطر می توان به باور او و بر اساس نظریات دلوز/گواتاری بیماریهای روانی را نیز به گونه های دیگر تعبیر و بررسی کرد و به تحول دیسکورسیو در روانکاوی دست یافت. لکان نیز واقعیت انسانی را یک دیسکورس می داند و او نیز مثل فوکو خانواده و غیره را یک تحول دیسکورسیو و تاریخی می بیند، اما برخلاف فوکو او علت نهایی این تحول دیسکورسیو در روان انسانی را یک تحول اونیورسال و ناشی از دست یابی به نام پدر و قانون عدم زنای با محارم می داند. به باور او این نام پدر و گذار از یگانگی نارسیستی دروغین، اساس بشر و زندگی بشری بوده و هست و اونیورسال است. در معنای لکان نظم دیسکورسیو بر اساس اسم دلالت این نام پدرو قانون پدر ساخته میشود. اینگونه بشر با قبول نام پدر و نفی یگانگی نارسیستی به سوژه و فرد تبدیل میشود و به جهان سمبلیک خویش دست می یابد و جاودانه در پی دست یابی به تمنای خویش حرکت و جستجو می کند و به عشق و پیشرفت بشری و بحران و تحول دست می یابد،بی آنکه هیچگاه این تمنا را کامل بدست آورد، زیرا ذات این تمنا در نبود و کمبود اوست. در این معنای لکانی و نیز در نهایت فرویدی، ناخودآگاه یک جهان هرج و مرج نیست. بلکه ناخودآگاهی همانطور که لکان می گوید مانند زبان دارای ساختار است. فروید نیز به ساختارمندی ناخودآگاهی باور داشت. این ساختارمندی را چه چیز بوجود می آورد؟. بقول لکان، ناخودآگاهی دیسکورس دیگران است. یعنی او مانند زبان که عرصه تمنا و نام پدر است، دارای ساختار و تبلور دیسکورس عمومی و یا نام پدر است. ناخوداگاهی تبلور این دیسکورس عمومی است. در ناخودآگاهی همه آن رانشها و فانتزیهایی تبعید و پس زده شده اند که در نتیجه و مسیر این تحول و گذار و تحت تاثیر نظم دیسکورس نام پدر بوجود آمده و پس زده شده اند. یعنی در واقع این جهان سمبلیک و دیسکورس سمبلیک بناچار بخشی ممنوعه نیز مرتب بوجود می آورد که به ناخودآگاهی پس زده میشود و این خشم و فانتزیهای پس زده شده،مرتب در قالب مجاز و استعاره باز می گردند، تا حق خویش بطلبند و یا دیگربار پس زده شوند و یا جذب و تعالی یابند و به تمنای بشری تبدیل شوند و یا ایجاد بیماری و کابوس کنند. در این معناست که می توان درک کرد که چرا یک جامعه آمریکایی با زندگی آمریکایی و شغل و رویای آمریکایی در پی پول و خانه و با هراسهایش از بیکاری و بی پولی ، طرف و سمت دیگرش این انسان نویروتیک، منحرف جنسی و یا پسیکوتیک است. اینگونه این دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه مکمل هم هستند و دیسکورس را تکمیل می کنند. یعنی در واقع شخصیت هر انسانی نقطه تلاقی میان <من> و < دیگری> خویش بر روی یک نوار موبیوس است. اینگونه در هر فرد معمولی و نرمالی که تا حدودی به قوانین سمبلیک تن داده است و به سوژه و فرد تبدیل شده است، در عین حال بخش دیگر، یعنی عناصری از جهان ناخودآگاهی نویروتیک،منحرف جنسی و پسیکوتیک در خویش دارد. زیرا اینها مکمل هم و آیینه هم هستند و اصلا جهان خودآگاه ما بدون این بخش ناخودآگاه و همزاد خویش نمی توانست بوجود آید. در معنای فوکویی نیز می توان دید که چرا دیسکورس مخالفان خاص خویش را بوجود می اورد که همزاد موافقان دیسکورس و مکملان آن هستند و در یک بازی بی انتها و خلاق هر دو در نهایت دیسکورس را تکمیل و بازتولید می کنند. بی دلیل نیست که هیچکاک دو فیگور متضاد فیلم <پسیکو>ی خویش را ه نورمان و ماریون می نامد که بنوعی برگردان هم هستند. هر انسانی در واقع نقطه تلاقی میان من و دیگری بر روی یک نوار موبیوس است. اینگونه نیز هر انسان معمولی و شیکی که با مرسدس به سرکارش می رود، در درونش و در گوشه ای نورمان و یا هاملتی دارد که در زیر فشار کار و یا کابوسهای زندگی

و عشقی و غیره ناگهان سرباز می زند و مالیات دهنده سربزیر و یا رئیس اداره موفق سابق به قاتل و متجاوز جنسی و یا قاتل عمومی تبدیل میشود، مانند قهرمان فیلم تازه < پسیکوی آمریکایی> که یک فروشنده و بیزنس من موفق است، اما در واقع درونا هیچ چیزاحساس نمی کند و روزی برای لمس احساس دست به کشتار می زند و همزمان مواظب است که خون قربانیش بر پارکت خانه اش نریزد و نظم خانه و زندگیش بهم نخورد.

دیسکورس ایرانی نیز در درون حالت سمبلیکش، در نظم سنت و زبانش و ناخوداگاهی یکایک ما، دارای یک عنصر قوی خیالی و نارسیستی است. مشکل فرهنگ ما در این است که این عنصر خیالی، عنصری قویتر از عنصر سمبلیک است. از اینرو نیز جهان و فرهنگ ما ناتوان از دست یابی به فردیت و قانون بوده است و اسیر تمامیت خواهی نارسیستی و میل یگانگی نارسیستی باقی مانده است. در واقع این حالت سمبلیک زبان و فرهنگ فارسی توسط این گرههای خیالی و بر پایه این حالات خیالی نارسیستی و ادیپالی ساخته و به هم پیوند خورده است. بجای آنکه نیروی فالوس و سمبلیک به این گره و نقاط تلاقی و محور دیسکورس ایرانی تبدیل شود. اینگونه آنچه که همه دیسکورسهای علمی،سیاسی،فرهنگی،تربیتی و غیره جامعه و دیسکورس ایرانی را به هم پیوند می زند، در واقع یک فانتسم خیالی و نارسیستی است و این فانتسم و محور اصلی دیسکورس ایرانی مرتب باعث بازتولید دیسکورس، از طریق ایجاد تیپ خاصی از مخالفان و موافقان دیسکورس می شود. فانتاسم نهفته در بطن دیسکورس ایرانی را که مانع گذار زبان و نگاه و فرهنگ ایرانی به زبان مدرن و علمی، فرهنگ و انسان مدرن می شود، می توان به دو حالت ذیل تقسیم کرد.

1/ تبدیل شدن به روحی سیال که بدنبال وادی عشق و جستجوی یگانگی دوباره با عشق نارسیستی است
2/ ایجاد فرهنگ کاهنانه خیر وشر به سان آیننی در خدمت این یگانگی نارسیستی که از طریق آن هر کسی، دیگری را مخالف عشق نارسیستی و بت نارسیستی و تمتع نارسیستی خویش می بیند و به جنگ خیر وشر و نفی دیگری می پردازد، بی آنکه فردیتی بوجود آید که این خیر و شر را به قدرتهای ایمان و خردی خویش تبدیل کند و بتواند از روح سیال به جسم خندان و چندلایه و توانا به تمنای مدرن،نارسیسم مدرن و خندان دگردیسی یابد. حاصل گرفتاری در یک دور باطل جنگ خیر و شر و اسارت در نگاه معشوق نارسیستی و سفر نارسیستی بی انتها و فرسودگی درونیست.
حاصل ناتوانی از دست یابی به یک رابطه تثلیثی با سنت و مدرنیت و ناتوانی از ایجاد سنت مدرن، مدرنیت تلفقیق شده با عناصر خوب سنتی، ناتوان از تبدیل شدن کامل به خردمند مدرن،مذهبی مدرن و یا شاعر و عاشق مدرن و یافتن تلفیق خویش و گرفتاری در بحران است.

چنین دیسکورسی با خویش سه نوع شخصیت بباور می آورد که هر سه نوع شخصیت بنوعی همدیگر را تکمیل می کنند و در نهایت بقول فوکو اینها مکمل همدیگر هستند و به بازتولید دیسکورس کمک می رسانند. این سه نوع شخصیت را می توان مومن/قهرمان یا عاشق/ شکست خورده و پریشان نام داد و یا همانطور که در نقدم بر موضوع تواب گفته ام می توان آن را قهرمان/ضدقهرمان/تواب نام داد که هر سه در نهایت اسیر نگاه شیفتگانه/متنفرانه هستند و می توانند و ضرورتا در طی زمان در یک چرخش باطل به یکدیگر تبدیل میشوند. یعنی بطور معمول اول یکایک ما به چیزی و سنتمان و یا آرماننمان وفاداریم و به سرباز جانباز این ایمان تبدیل میشویم، آنگاه به شک می رسیم و به قهرمان نگاه مخالف و شکاک جان بر کف و نافی سیستم قبلی تبدیل میشویم و پس از شکست خوردن آرمان جدیدمان و دیدن هیچی نگاهمان به پریشان حال، معتاد، افسرده و یا کاهن لجام گسیخته ای تبدیل میشویم که اکنون می خواهد دق دلیش را با تبدیل دیگری و هستی به ابژه جنسی اش در آورد. موضوع اما این است که این سه تیپ، هر سه اسیر یک حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه با دیگری هستند و اینگونه ناتوان از دست یابی به فردیت خویش و ناتوانی از دست یابی به رابطه سمبلیک خویش با هستی و دیگری . از اینرو مذهبی اولی نمی تواند با ایجاد این فاصله گیری خردمندانه با سنت و مذهب، به ایجاد سنت مدرن و مذهب مدرن،پروتستانسیم مذهبی دست یابد و اسیر نگاه خدایی قهار است. بی آنکه بتواند با این عبور، رابطه اش را با خدا و هستی قابل تحول و دگردیسی مداوم سازد. زیرا خدای قهار و دیگری مطلق گرا نافی نام پدر و قانون است و به معنای گرفتاری در حالت نارسیستی است. حاصل چنین گرفتاری، ناتوانی از عقلانیت مذهبی و ایمان سبکبال و تبدیل شدن به یک فاناتیسم مذهبی است که اکنون برای خواستهای این پدر مطلق گرا، خویش و دگر اندیش را می کشد وسرکوب می کند. قهرمان و عاشق نیز اسیر همین حالت است و اینگونه او نیز به جانباز و سرباز جان برکف ایده نوی خویش و آرمان انقلابی خویش می شود و ناتوان از ایجاد یک نگاه مدرن و با فاصله، ناتوان از ایجاد یک شکاکی مدرن و بافاصله می گردد که می توانست به او به سان فرد و جسم خندان امکان تلفیق مدرنیت و سنت و گذار از بحران را می دهد. اینگونه او نیز ناتوان از این گذار است و روی دیگر انسان مذهبی و مومن است. برادر همزاد اوست. نفر سوم همان شکست خورده و پریشان حالیست که به شکست آرمانهای بزرگ دو تیپ دیگر و گذشته خویش، یعنی مومن و قهرمان پی برده است، اما این آگاهی در او بشیوه مرگ آگاهی مدرن و ارتباط مدرن با هیچی و بی عملی صورت نمی گیرد، بلکه او نیز بخاطر نداشتن فردیت و فاصله تثلیثی، اکنون به قالب هیچی،افسردگی و پریشانی در می آید و یا کاهن لجام گسیخته ای میشود که اگر دیروز در پای معنویات خویش و دیگری را می کشته است، اکنون در پای مادیات و شهوت خویش دست به کشتن لحظه،عشق و دیالوگ می زند و چندپارگیش ادامه می یابد. یعنی در افسردگی و شهوت و اعتیاد او بناچار بدنبال نوعی یگانگی می گردد، بجای آنکه

بحران و بیماریش را تبدیل به سنگ پرشی به سوی جهانی نو و بلوغی نو سازد. برای این پرش او احتیاج به فردیت خویش و توانایی فاصله گیری خویش دارد، اما ناتوانی از گذار ادیپالی درست و گرفتاری در تمتع نارسیستی و حاکمیت فرهنگ و سیستم نارسیستی و بحران زده، این امکان را از او گرفته است. اینگونه در یک چرخه باطل، مومن به قهرمان و قهرمان به پریشان حال تبدیل میشود و پریشان حال و معتاد دیگر بار آب توبه بر سر خویش می ریزد و تبدیل به مومن میشود و چرخه ادامه می یابد و یا اینکه هر کدام در افسون نارسیستی معشوق خویش می میرند و یا پژمرده میشوند. یکایک ما ایرانیان بنا به ضرورت دیسکورس و ناخودآگاهیمان، اشکال مختلف این چرخه و بازی تراژیک را تجربه کرده و می کنیم. بنابراین موضوع خوب و یا بد شمردن این یا آن تیپ نیست، یا برتر دانستن یکی بر دیگری، زیرا هر سه در نهایت یکی هستند و ایجاد گر تراژدی انسان ایرانی و بحران انسان ایرانی یکایک ما. از اینرو برای مثال در فیلم <گوزنها>ی کیمیایی می بینیم که چگونه قهرمان دوران کودکی،اکنون معتاد شده است و دیگری اکنون به قهرمان خلق تبدیل شده است وسومی به عنوان پاسبان در پی دستگیری و قتل اوست. از اینرو نیز در لحظه ای بهروز وثوقی که می خواهد دیگر بار قهرمان شود، مرتب به خودش می گوید، <من هم می تونم> و آخر هر دو با هم قهرمانانه می میرند. بجای آنکه از اندیشه قهرمانی و خیر/شری عبور کنند و هر سه باهم سیستم قانون و نقد و حقیقت فردی را ایجاد کنند. در شعری از لحاظ زبانی جالب و با تکنیکی خوب و با طنزی برّا بنام < داستان سه بگادر(13)> از علی عبدالرضایی، ما با تصویری شاعرانه و با تعبیری پر طنز و گزنده از این سه حالت مداوم انسان ایرانی و چرخش بیمار گونه آن روبرو میشویم.

ما سه برادر بودیم

یکی بسیجی

بعدی خلقی

و بعدی ترین که من باشم جلقی بود

پدر به آن دو که درسمت‌های برخلافی راه می کردند

وقتِ می...نمی‌خواستند عنایتِ کافی داشت

تنها مرا که درفیلم های هندی لای جفتی سینه‌ی لخت می گشتم

مثل بوروسلی وقتی که شلوار لی تنم می‌کردم

چنان کتک می‌زد که مادرم در نمازمغرب به عطسه می‌افتاد

و نشان میدهد که چگونه مرتب این سه حالت به یکدیگر تبدیل میشوند و در نهایت یکی هستند:

خلاصه خلقی یعنی بسیجی یعنی منی که هرسه یکدیگریم

چنان به مادر رفتیم

که هر وقت زنی زیرِ تانکِ عراقی ورق می‌خورد

نوجوانیِ من

پشتِ قرآنی که وقتِ حمله فرمانده می‌خواند

عرق می‌خورد

مشکل نگاه شاعر در این است که با آنکه به این شناخت دقیق از دیسکورس کهن دست می یابد، اما باز هم خود بگونه ای اسیر خشم و جنون خیالی به این دیسکورس باقی می ماند و اینگونه در نهایت از دیسکورس خارج نمیشود و نگاهش بحرانی و با تلفیق این خشم خیالی با عناصر مدرن و پسامدرن باقی می ماند، بدون آنکه کامل به خشم سمبلیک و قتل سمبلیک دیسکورس کهن از طریق یافتن تلفیقی نو و خندان در سبک و محتوای شعر خویش دست یابد. از اینرو آهنگ کلام این شعر نیز مالامال از خشم خیالی به پدر و مادر و به برادر و همزاد است و اسیر خوشی جنون و طغیان خویش می ماند و از یاد می برد که دقیقا این طغیان پریشان گونه و خیالی در نهایت باز هم به تکرار سنت تبدیل میشود.همانطور که کاهن لجام گسیخته و شهوانی آن روی سکه کاهن اخلاقیست و هر دو به یکدیگر تبدیل میشوند. از اینرو نیز دیالوگ و قتل سمبلیک خندان که تنها شیوه رهایی متن و دیسکورس از این تکرار تراژیک است، رخ نمی دهد. زیرا رهایی یک برادر بدون رهایی دیگری نیز ممکن نیست و دگردیسی بدون شکستن این دیسکورس کاهنانه/عارفانه و تبدیل شدن سه برادر به سه نگاه مدرن و تثلیثی مذهبی، خردگرایانه و تمنا پرستانه مدرن ممکن نیست و بدون امکان دیالوگ میان هر سه بخش و نیز با پدر و مادر که اکنون از پدر و مادر خیالی به پدر و مادر سمبلیک تبدیل شده اند. زیرا در نهایت پدر و مادر آینده این نسل و این نسل گذشته آنها هستند و همه اسیر یک دیسکورس مشابه.

در بوف کور نیز ما شاهد این سه حالت در راوی و لکاته هستیم. راوی در نهایت هم قصاب و هم پیرمرد خنزرپنزری است، با آنکه مخالف آنهاست. او در نهایت خود نیز رجاله ایست. همانطور که پیرمرد خنزرپنزری روز جوانی ناخوش مانند راوی بوده است و او نیز اسیر چشمان عشقی بر روی یک قلمدانیست. اینگونه هر کدام آینده و گذشته یکدیگرند و راوی در مسیر قتل لکاته و تکرار تراژیک تاریخ، به قصاب و سرانجام به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل می شود و دیسکورس دیگر بار خویش را بازتولید می کند و سنت خیالی بر نگاه سمبلیک و مدرن پیروز میشود. اینگونه فرهنگ ما دچار یک پسرکشی و پدرکشی است. زیرا هر دو به معنای نفی پدر و نفی قانون و فردیت است. همینگونه نیز لکاته، زن اثیری و مادر در نهایت یکی هستند و مادر خود روزگاری رقاصه هندی و زن اثیری بوده است و اکنون با مرگ و قتل زن اثیری توسط شراب سمی مادر، لکاته آفریده میشود. لکاته ای که لحظه ای دیگر می خواهد آب توبه نیز بر سر خویش ریزد و دیگربار واقع گرا شود. اینگونه کتاب بوف کور در واقع صاحب یک ماتریکس درونی قویست که بخوبی به بازتاب و نقد دیسکورس سنتی ایرانی و تکرار تراژیک این چرخه دیسکورسیو می پردازد. مشکل خیلی از نقدهای بر بوف کور این است که متوجه این انسجام درونی میان همه فیگورهای بوف کور و چرخش مداوم آنها به یکدیگر و تکرار تراژیک یک بازی مرگبار نارسیستی را نمی بینند و متوجه نمیشوند که بقول هدایت، کتاب بوف کور مانند یک قطعه موسیقی با نظم و حساب خاصی نوشته شده است. از اینرو نیز وقتی دکتر آجودانی رابطه راوی با زن اثیری را به مثابه رابطه شیفتگانه هدایت با ایران باستان می بیند و رابطه راوی با لکاته را به مثابه نگاه خشمگینانه هدایت به اسلام و ایران بعد از اسلام می نگرد، متوجه این فاکت بنیادی نیست که زن اثیری و لکاته یکی هستند و رابطه راوی/زن اثیری، راوی/لکاته یک رابطه مشابه نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه، عاشقانه/متنفرانه است. به این دلیل نیز در هر دو بخش زن به قتل می رسد و راوی اسیر سنت و نگاه معشوق باقی می ماند و حادثه مشابه در دو متن تکرار می شود. اینگونه بخاطر نشناختن این ماتریکس، نقدی تاریخی ایشان، لااقل در این بخشش، چون یک کاخ پوشالی فرو می ریزد. ما چه نقد هرمونوتیکی، ساختار گرایانه و یا پساساختارگرایانه کنیم،بایستی بر اساس متن و فاکتهای متن حرکت کنیم. مرگ مولف به معنای آن نیست که هر تفسیری ممکن است. این نگاه ،همان تبلور نگاه شیفتگانه نارسیستی در برخورد به پسامدرنیت و تبدیل پسامدرنیت به یک آرمان نارسیستی جدید است.ما می توانیم از چشم اندازهای مختلف به یک متن بنگریم، اما فاکتها و شواهد نگاهمان بایستی از درون متن بیرون آید و حرفمان را تصدیق کند. از اینرو نیز بخاطر ندیدن یگانگی رابطه راوی/لکاته، راوی/زن اثیری ، نقد دکتر آجودانی دارای یک خطای پژوهشی عمیق در این بخش است و متوجه اسطوره زدایی و نقد عمیق هدایت از هر دو فرهنگ قدیم و اسلامیش نمی شود. با آنکه در نگاه هدایت عشقی نیز به این گذشته وجود دارد. زیرا هدایت نیز راهی جز این ندارد که به تلفیقی دست یابد و در بن بست ناتوانی از این تلفیق می میرد.

حاصل این گرفتاری راوی و لکاته و کلا فرهنگ ایرانی، اسارت در فانتاسمهای خیالی و نارسیستی و تکرار تراژیک این سناریوهای خیالی در شکل بیمارگونه و بحرانی آن است. یکایک ما دارای این فانتاسمها و سناریوهای بیمارگونه نارسیستی هستیم و می توان درجه رشد فردیت یکایک ما، درجه رشد فرهنگ مدرن و نقد مدرن، زبان مدرن را در یک اثر هنری و یا در کار علمی مشاهده و تحلیل کرد، بسته به میزان عبور نویسنده و متن از این فانتاسمها و تبدیل فانتاسمها به تمناهای مدرن جنسی/عشقی و دیالوگ پارادکس بشری . فانتاسم و سناریوی راوی بوف کور، همان سناریوی دائمی رقص دختر در برابر پیرمرد و در زیر درخت سرو است و میل او به اینکه نگاه دختر و یا مادر به سمت او برگردد و تنها و مطلقانه به او نگاه کند و اینگونه رابطه ای نارسیستی ایجاد کند، بجای آنکه پدر به پشت صحنه رود و به مثابه نام پدری و قانون، ایجاد گر صحنه تمنای جنسی و قانون دیالوگ جنسی باشد. راوی اسیر این فانتاسم رقابت ادیپالی از یکسو و میل یگانگی نارسیستی با معشوق است و خود نیز بارها بدان آگاهانه و ناآگاهانه اعتراف می

کند و در واقع زن اثیری/لکاته و این سناریوی خیالی او، تکرار همان بازی با دختر در کنار نهر سورنایی است. تمامی هستی او میل دست یابی به این عشق مطلق و نارسیستی و حس چیرگی بر حریف در نگاه معشوق است. یعنی دیدن اینکه مادر تنها به او تعلق دارد و او را انتخاب می کند. از اینرو نیز با مشاهده کوچکترین علامتی از عدم تمنای زن و معشوق، دچار پارانوییا و یا ناتوانی جنسی از یکسو و از سوی دیگر حالات سادیستی/مازوخیستی میشود و می خواهد به این حس بزرگی نارسیستی از طریق تریاک و رویاهایش دست یابد. او می خواهد خدایی باشد. در واقع در پشت سر و در نهان هر ایرانی این میل خدا شدن را می توان یافت. ایرانی ترکیبی از این کهتر بودن و میل پنهان مهتر بودن، اطاعت از یکسو و از سوی دیگر میل خدایی و فرماندهی بر جهان است . اینگونه یا درگیر یک مونولوگ درونیست و ناتوان از دیالوگ و دیدن دیگریست و یا دیالوگش تبدیل به بازی چاپلوسانه چاکرتم/مختلصتم از یکسو و یا از سوی دیگر فحش و خشم به دیگری میشود. البته خوشبختانه جهان مدرن و نگاه مدرن در یکایک ما و فرهنگ ما در حال رشد است. اما موضوع دیدن تاثیرات این سیستم و فانتسم در درون یکایک ماست که هنوز باعث میشود، هر هنرمند و روشنفکر ایرانی با تمام رشد فردیش، در خفا خویش را خدایی نارسیستی بپندارد که بی نیاز به دیگریست و دیگری را یا برای تملق گویی،پیش کسوت منشی و یا به سان دشمن خود می طلبد،وقتی که دیگری شروع به نقدش می کند. همینگونه نیز دیگری در مسیر نقد ناگهان کم کم دچار این احساس شیفتگی/تنفر میشود و نقدش به هوراکشی ویا نفی دیگری تبدیل می گردد. موضوع شناخت تاثیر منفی این رجعتهای احساسی بر روند تکامل فردی یکایک ما و کل جامعه ماست و شناخت مکانیسمها و حالات این فانتسمها. بقول معروف کسی نمی تواند اینجا اولین سنگ را بندازد، زیرا یکایک ما در خویش این فانتسمها را با درجات مختلف داراییم. موضوع شناخت آن و تبدیل فانتسم به تمنای مدرن و قدرت خویش است. لکاته بوف کور نیز دارای سناریوی خیالی نارسیستی مشابه ای است که این سناریو برای او به شکل آمدن مردی صورت می گیرد که در واقع هم پدر و هم یک پرنس است و او در تخت چون سیندرلا منتظر بوسه شفابخش اوست. تا او آرام بیاید و او با عشوه عاشقانه به او بگوید:< شال گردنتو باز کن> و خویش را در آغوش این پرنس/پدر رها سازد و به آرامش و عشق ابدی دست یابد. در سناریوی خیالی و فانتسم رضا قهرمان رمان ورد برهها، ما به این لحظه شکل گیری فانتسم در وجودش و جستجوی جاودانه عشق یگانه و جستجوی بخشی گمشده از خویش و از سوی دیگر خشم به پدر و رقیب خیالی از سوی دیگر روبرو میشویم. اینجا فانتسم نهفته در دیسکورس متن، در درون کودک و جوان و مسن بعدی شکل می گیرد و به محور جستجوی دائمی او بدنبال تار جادویی، به دنبال قطعه گمشده وعشق مادری و خشم پنهان به پدر و میل امحای او تبدیل می شود و تعیین کننده نوع رابطه اش با زنان می گردد. اینجا نطفه فانتسم اسارت راوی در نگاه نارسیستی و خشم ادیپالی کاشته میشود.

« نیمه‌شب بود که این صدا آمد. چشم که باز کردم تیغه‌ی نوری که از اتاق افتاده بود به حیاط مسیر نگاهم را برد به پشت سر. برگشتم، چراغ اتاق روشن بود اما خدای من... به سرعت سرم را برگرداندم. نگاه کردم به سمت چپم، به خواهران و برادرها که این طرف حیاط خوابیده بودند غرق در سپیدی ملافه‌ها و تاریکی. دوباره برگشتم به طرف ...اتاق

...- جیگر... جیگر

من همین حالا هم می‌ترسم چه رسد به آنوقت که همه‌اش پنج سالم بود. حالا هم اگر همان صحنه را ببینم فوراً رویم را .برمی‌گردانم و چشم‌ها را می‌بندم تا مبادا پدر بفهمد که بیدارم

...- جیگر... جیگر

پلک‌ها را می‌فشردم بهم و گوش می‌دادم به ناله‌ی مادر که افتاده بود روی زمین و پدر با آن قد بلند و هیکل درشت خیمه زده بود روی جثه‌ی نحیف و لاغر او. «چرا مثل کرکس، چرا افتاده روی سینه‌ی مادر چرا مثل کرکس می‌خواهد «جگرش را درآورد، چرا؟

...- جیگر... جیگر

فقط دو قدم بود تا کارد که می‌دانستم گوشه‌ی آشپزخانه است؛ کنار اجاق. فقط دو قدم بود تا کارد آشپزخانه که تیز بود وقتی پدر می‌کشید روی گلوی مرغ... که تیز بود وقتی که بردارم... که تیز بود اگر که بردارم... که تیز بود اگر بردارم ...فرو کنم... که تیز بود اگر فروکنم توی پهلویش... اما فقط لرزش ترس بود... تیزی لرزش ترس

...پدر برخاست. صدای چرق زانوها. صدای برخاستن. صدای پا... نزدیک... نزدیکتر... حالا از کنار من حالا از لای پلک‌های بسته، نیم بسته، شبح پدر می‌گذرد از کنار تاریکی حیاط؛ عبور می‌کند از کنار ترس، از کنار لرزش من. از گوشه‌ی حیاط صدای درررررنگ تکه‌ای آهن که کشیده شود روی زمین. صدای در حیاط. صدای بیلچه‌ای که فرو می‌رود در خاک. نیم خیز می‌شوم آرام. درست همانجا جلوی در حیاط شبحی نشسته است پشت به من. درست همانجا که تکه‌ای از وجودم را چال کرده‌ام روزی. گود می‌کند، گود می‌کند، گود می‌کند زمین خاکی را. نیم‌خیز .می‌شوم. جگر مادر را چال می‌کند آنجا

.صدای ریختن خاک

.صدای ریختن خاک

.صدای ریختن خاک

.صدای کوبش بیلچه بر خاک
.هیچ صدایی از اتاق»

در یک جامعه و دیسکورس گرفتار در حالت ادیپالی و نارسیستی، مادر در واقع اجازه استقلال درونی به کودکانشان نمی دهد و پدر ناتوان از آن است که به ایجاد این استقلال و قبول نام پدر و رشد فردیت کمک رساند، زیرا خود نیز اسیر نگاه پدر اخلاقی و میل یگانگی نارسیستی با سنت و ناتوان از فردیت خویش است. حاصل چنین جامعه ای، کودکانی هستند که مرتب می خواهند انتقام مادر را از پدر بگیرند و همزمان با حس این میل انتقام، هراس اختگی و ترس و پارانوییا از انتقام پدر در درون آنها شکل می گیرد. اینگونه چنین انسانی به سان تبلوری از کاهن/عارف از یکسو در پی عشق گمشده مادری و تکه از دست داده چون یک یهودی سرگردان در سفر است و از سوی دیگر، ناتوان از گذار از یگانگی نارسیستی و دستیابی به فردیت خویش و قبول نام پدر، مالامال از حس مرگ و انتقام، پارانوییا و هراس از زندگی و ناتوان از دست یابی به خواستهای خویش است. زیرا قدرت پدری و عشق مادری به ایماژهای سمبلیک شده و بخشی از هویت او تبدیل نشده اند و به شکل رجعت نارسیستی و خشم خیالی بر ضد فردیت و سعادت فردیش عمل می کنند. زیرا موضوع گذار ادیپ این نیست که کودک را از لذت یگانگی نارسیستی با مادر وامیدارد و به یک فرد اخلاقی و سنتی تبدیل می کند. موضوع گذار ادیپ این است که رابطه نارسیستی مادر/فررند در درون خویش دارای حالت شیفتگی/خشم، مهر/کینه نیز هست و بدینخاطر اگر در مسیر تکامل کودک، پدر به عنوان نماینده قانون و دیگری بزرگ وارد صحنه این بازی نشود و به کودکش در مسیر استقلال فردیش کمک نرساند و مادر کودک را رها نکند و او را به ابزار جنگ پنهان بر علیه پدر و یا مبتلا به یک بدهکاری تاریخی به خویش و سنت سازد، آنگاه چنین موجودی از یکطرف مرتب در پی راهی برای رهایی از این احساس گناه و بدهکاری تاریخی و دست یابی دوباره به وحدت نارسیستی است و از طرف دیگر به سان این روح سیال عاشق، ناتوان از این است که پایش بر روی زمین قرار گیرد و اعتماد بنفس یابد و شروع به ساختن جهان و عشق و حقیقت فردی خویش کند. زیرا با عدم گذار ادیپ، عشق مادری اولیه به قدرت عشق به خویش و توانایی عشق به دیگری تبدیل نمی شود و انسان در زهدان مادر خیالی و یا کابوس وار اسیر می ماند و از طرف دیگر پدر تبدیل به قدرت فرد برای دستیابی به تمنا و فالوس به عنوان پسر و یا تبدیل شدن به تمنا و فالوس به سان دختر نمی گردد و اینگونه چنین پسر و دختری بخاطر جانیافتادن این ایماژ پدرانه در خویش و بخاطر عدم قبول نام پدر و قبول محرومیت از یگانگی اولیه، ناتوان از دست یابی به فردیت خویش و تمنای مدرن خویش می گردند. در واقع مثله می گردند و اینگونه واقعیت و بحرانشان و تلفیقشان نیز مسخ شده و مثله شده است.
حاصل این است که مانند تصویر بالا، کودک دچار این فانتسم است که بخشی از وجود مادرش که در نهایت همان خود اوست، کنده و به خاک سپرده میشود و پدر مسئول این جدایی و درد است. اینگونه راوی بعدها بخاطر این فانتسم درونی و سناریوی درونی از یکسو به جستجوی تار جادویی می پردازد و از طرف دیگر وجودش مالامال از حالات هراس و انتقام پنهان،حس مرگ و حس یهودی سرگردان بودن است. او نمی تواند با گذار از ایماژ پدر و مادر و با دستیابی به عشق فردی و حقیقت فردی خویش، همزمان بخشی از پدر و مادر را در خویش و به سان قدرتهای خویش و هویت مشابه خویش حفظ کند. از اینرو او دچار چندپارگی و بحران و احساس نامتجانس بودن شدید است و یا بقول راوی او پوست ندارد. پوستی که مرز میان درون و برون و نقطه تلاقی آنها، نقطه شکل گیری و پویایی دینامیک فردیت او و دیالوگ او با دیگری و هستی است. زیرا در نهایت او ناتوان از دیالوگ و این فاصله گیری پارادکس و تثلثیثی است.
حاصل چنین فانتسم و سیستم، انسانی عاشق و کاهن است که برای عشق مطلق خویش را می کشد و برای دست یابی به بیگناهی دوباره و جلب میل پدر خیالی مطلق گرا، دست به کشتن جسم خویش، زنانگی و مردانگی خویش می زند.
حاصل بقول داستان یک موجود سه گانه بحرانیست که در یک گوشش، اسم مذهبی رضا، در گوش دیگرش اسم مادرانه سیاوش، و در پایین تنه اش شوق و اشتیاق مدرن نهفته است و ت. الیوت می طلبد. حاصل یک انسان چندپاره است. بی دلیل نیست که بخاطر این بحران درونی و این حالت عاشقانه/کاهنانه، معمولا در برخورد با مدرنیت، ما از نیچه یا الیوت و پسامدرنیت بیشتر خوشمان می آید، تا کانت و پوپر و دکارت وغیره. زیرا همخوانی بیشتری با این حالات دو گانه ما دارد و همزمان باعث میشود که ما در بسیاری مواقع پست مدرنیت و نیچه را مسخ و ایرانی سازیم. راه رهایی از این حالت، اما چیره شدن بر این سه پارگی و فرار از آن نیست، زیرا انسان و تحول خارج از دیسکورس یک توهم محض و خیالیست. تحول تنها در چهارچوب زبان،دیسکورس و جان انسانی دیسکورسیو صورت می گیرد. از اینرو موضوع عبور از این چندپارگی به سوی چندلایگی خویش و ایجاد عشق مدرن و جادویی متفاوت، خرد مدرن و شاید شاد و رندانه متفاوت و فردیت متفاوت است. موضوع بباور من عبور از عارف سرگشته و کاهن خودآزار به عارف زمینی خندان،عاشق زمینی خندان، خردمند شاد و به سوی ایمان سبکبال و خندان است. به سوی جهانی که در آن همه هستی از خدا تا انسان رقصان است و همه هستی دیالوگ و بازی عشق و قدرت است. بازی جاودانه و فانی عشق و قدرت میان عاشقان و اغواگران زمینی، میان عاشقان خردمند دارنده مهره مار.

2-2/ جهان سمبلیک و رئال ایرانی

عرصه زبان، عرصه جهان سمبلیک است و زبان نمادی از گذار انسان از یگانگی اولیه به فردیت و بلوغ سمبلیک و ایجاد رابطه سمبلیک با هستی است. زیرا در عرصه زبان، هر کلمه تنها در پیوند با کلمات دیگر معنی می یابد و از طرف دیگر هیچ کلمه ای، بخودی خود کامل نیست و می تواند مرتب معانی جدیدی یابد. از اینرو نیز متن و نوشتار مرتب تفاوت می آفریند و نوشتن پایان نمی یابد. خصلت دیگر عرصه زبان در این است که میان اسم دلالت و مدلول، میان اسم دلالت درخت و تصویری به اسم درخت، برخلاف نظر ساختارگرایان، رابطه ای مستقیم وجود ندارد، بلکه اسم دلالت می تواند صاحب مدلولهای فراوان باشد و اسم دلالت درخت می تواند بسته به جمله، هم معنی درخت و یا فالوس و یا بهار و چیزی دیگر را بدهد. یعنی ما در برخورد با کلمه و واژه با یک دیفرانس دریدایی روبروییم و نه یک تفاوت ساختارگرانه. این گونه هر واژه ای ترکیبی از دو تفاوت با گذشته و آینده، با دو کلمه قبل و بعد از خویش است و اینگونه هر کلمه ای با کلمه بعدی خویش در یک حالت دیفرانس دریدایی قرار دارد و مرتب تفاوت می آفریند. در معنای لکانی نیز فالوس به عنوان اسم دلالت تمنا، دارای هیچ مدلولی نیست، بلکه همه چیز از آلت تناسلی مردانه یا زنانه، از چشم و نگاه تا ماشین و ثروت، از شلاق سادیست تا ویبراتور در روابط لزبینی می تواند به تبلور این تمنا و فالوس و مدلول این اسم دلالت تبدیل شود. از این رو نیز دیگر نمی توان لکان را یک ساختارگرا خواند، بلکه او با شکستن ماتریکس ساختارگرایانه و با ایجاد ساحت رئال در سیستم خویش، نشان می دهد که چگونه هر حالت سمبلیک، در خویش دارای یک بخشی از جهانهای دیگر انسانی، یعنی جهان خیالی و جهان رئال و کابوس وار است و این بخشها به سان تکیه گاه ایجاد این جهان سمبلیک عمل می کنند و بدینخاطر نیز مرتب تفاوت ایجاد می کنند و تفاوت در معنای کلمات می آفرینند و یا باعث ایجاد مدلولهای فراوانی برای اسم دلالتی مثل درخت و غیره می شوند. برای مثال رابطه جنسی میان زن و مرد، بقول طنز زیبای لکان، نه یک عمل جنسی بلکه یک عمل جنسیتی است. زیرا اینجا موضوع رابطه میان یک مرد و یک زن به علاوه توهمات و فانتسمهای جنسی و عشقی از یکدیگر است. از اینرو نیز بقول لکان سکس وعشق انسانی بخاطر این نقطه خیالی و رئال درون خویش دارای یک حالت بالماسکه ای و تراژیک/کمیک است. همینگونه نیز جهان سمبلیک احتیاج به مرز رئال خویش، یعنی حس و لمس هیچی و پوچی دارد. زیرا جهان سمبلیک بشری ودیسکورس سنتی و یا مدرن، بدور این جهان پوچی ساخته شده است که هیچگاه کامل قابل درک کردن نیست و مرتب خویش را به شکل یک شوک و کابوس بر ما نمایان می سازد و مرز جهان سمبلیک ما را تشکیل می دهد و ایجادگر نوع خودآگاهی ما از خویش و جهانمان است.. مشکل روانی و بشری از اینجا شروع میشود که عنصر سمبلیک و زبانی، به عنصر اصلی روان و جان انسانی تبدیل نشود و در واقع آدمی دارای یک حالت خیالی/سمبلیک و یا رئال/سمبلیک و یا خیالی/رئال، رئال/رئال می شود. چنین جهانی مثل دیسکورس سنتی ایرانی است که جهان سمبلیک ایرانیش بر پایه و محور خیالات نارسیستی و رابطه نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه ساخته شده است و اینگونه مرتب محکوم به جستجوی یگانگی نارسیستی و از سوی دیگر سرکوب رئال وار جسم و جان خویش و دیگری است. انسان مدرن نیز و< من> مدرن نیز با آنکه قدرت سمبلیکش ، عنصر قویتر در جهان و دیسکورس مدرنش می باشد، اما این من مدرن هنوز بشدت آغشته با یک حالت نارسیستی است و به اینخاطر شیوه روانکاوی لکان از نگاه کلاسیک روانکاوی و < روانشناسی من> عبور می کند و خواهان عبور از من نارسیستی مدرن و تبدیل شدن به سوژه شکاف دار مدرن یا پسامدرنی است. سوژه ای که مرتب تحول می یابد و تمنایش، تمنای دیگریست و برخلاف من مدرن که قائم به ذات خویش است، این سوژه منقسم، قائم به تمنای دیگریست و نیاز به دیگری دارد، تا به خویش دست یابد. زیرا خویشتن اش و فانتزیها و رویاهایش،همیشه به شکل دیگری بر او ظاهر می شود و حق خویش را می طلبد و او بایستی از طریق دیالوگ به جذب این دیگری در خویش بپردازد و فانتزیهایش و شورهایش را در خویش جذب کند و یا تن به عشق و دیالوگ با معشوق و رقیب دهد. از اینرو جهان سمبلیک، جهانی مرتب در حال تحول است و بقول لکان، به نوشته شدن پایان نمی دهد. در حالیکه جهان رئال و هیچی به نوشته شدن امکان نمی دهد و همیشه به سان یک هیچی می ماند که بر ما بشکل کابوس ظاهر می شود. مشکل جهان سمبلیک وقتی آشکار میشود که عناصری که در این جهان جذب نشده و به بیرون پرتاب شده اند، اکنون بقول لکان بشکل رئال و کابوس وار بر می گردند و حق خویش می طلبند و تا زمانی که حق خویش را و جذب شدن در جهان سمبلیک را دریافت نکنند، شروع به داغان کردن جهان سمبلیک و سلامتی روحی و جسمی ما می کنند. یک مثال مهم برای این حالت، کتاب< مسخ> کافکا است. گرگور یک روز از خواب بلند میشود و می بیند که تبدیل به یک حشره عجیب و غریب و یا یک حیوان شده است. زیبایی کار کافکا در این است که کتاب مسخ کافکا یک اثر سوررئالیستی نیست بلکه درواقع یک اثر رئالیستی و مینمالیستی است که بدقت و با عقلانیت رئالیستی جزئیات حادثه و جریان را نشان میدهد. تنها عنصر غیرعقلانی در این جهان سمبلیک و عقلانی، حیوان شدن گرگور است. تمامی داستان و مرگ نهایی گرگور نیز در همین فضای سمبلیک و رئالیستی صورت می گیرد. در واقع حیوان شدن گرگور، پاسخ درون او به عدم توجه به نارضایتهایش و اشتیاقات فردیش از طرف سیستم و خانواده است و راهی، تلاشی از او برای رهایی از بار مسئولیتهایی است که خانواده بعد از بیماری پدرش بر دوش او به سان نان آور جدید خانواده گذاشته است. اینگونه جهان سمبلیک و نظم خانواده بدون توجه به اشتیاقات گرگور، او را به اجرای نقشی در دیسکورس سمبلیک خانواده وامی دارد و همه اشتیاقات او را در واقع پس می زند و بدور می اندازد. اکنون این احساسات نفی شده و جذب نشده در جهان سمبلیک، اکنون این فانتزیهای تعالی نیافته به تمناهای مدرن سمبلیک، به سان یک کابوس رئال و بشکل حیوانی بر می گردد و حق خود می طلبد. همانطور که ما این حالت بازگشت مردگان را و تقاضای رفع یک نابرابری را در آثاری چون هاملت و دیدارش با روح پدرش و خواست روح پدرش در

پی انتقام و یا بقول ژیژک در فیلمهای هالیوودی در قالب <مردگان زنده، سومبی> می بینیم. مردگان زنده ایی که در میان دو جهان در حرکتند، و تا به خواست خویش و رفع یک نابرابری و یافتن جای خویش در نظام سمبلیک دست نیابند، به قتل و کشتار دست می زنند. اینگونه روح زنی که بیگناه کشته شده است، تا قاتلش به جزای جرمش نرسد و او به عزاداری و خاک سپاری سمبلیک خویش دست نیابد، به تهدید جهان انسانی و سمبلیک می پردازد. عنصر مرکزی <اجبار به تکرار> فرویدی را این عنصر دراماتیک به بیرون پرت شده و در جهان سمبلیک فرد جذب نشده، تشکیل می دهد. تکراری که ما در تکرار تراژیک بیماریهای روانی فردی و جمعی، در اعتیاد، انحراف جنسی، در نوروز و پسیکوز و در تکرار بحران سنت/مدرنیت و یا انفجارهای مداوم گروهی شاهدش هستیم. در همه این حالات، بخشی از وجود ما که سرکوب شده و پس زده شده است، اکنون کابوس وار بر می گردد و حق خویش می طلبد و تا زمانی که در جهان سمبلیکمان جای خویش را نیابد، به اذیت و آزار روح و جانمان ادامه می دهد. در داستان کافکا نیز این حیوان نماد این اشتیاقات پس زده شده توسط نظام سمبلیک است. از طرف دیگر بایستی به قول دلوز/گواتاری در نظر گرفت که در عین حال حیوان شدن گرگور، در واقع تلاشی برای ایجاد یک راه فرار از نظم سمبلیک غلط سابق و ایجاد یک نظم نوین و تفاوت نوین است که در آن برای مثال تعهد در برابر خانواده بدون نیاز به کشتن تمناهای خویش باشد.
اینگونه با مسخ گرگور به حیوان در کل سیستم نیز مسخی و تحولی صورت می گیرد و ابتدا پس اندازهایی گمشده پیدا میشود و دیگر اعضای خانواده نیز کار می یابند و سیستم شروع به تحولی می کند. اما بقول دلوز مشکل گرگور در این است که اسیر دیسکورس ادیپ و خانوادگی باقی می ماند و نمی تواند ، مسیر و راه خویش را کامل به انتها رساند و به یک تفاوت نوین در سیستم دست یابد.(14) یعنی او اسیر روایت کهن از بیماریش می شود که در زبان و دیسکورس ناخودآگاهیش جا افتاده است. مثل یک انسان بیمار که در خویش بیماریش را به سان علامتی از گرفتاریش در خشمهای ادیپالی می بیند و نمی تواند به بیماریش رنگ و روایتی نو بخشد و یا مثل یک بیمار ایرانی که بیماریش را ناشی از اهریمنی شدنش می بیند، او نیز ناتوان از این می شود که تن به تفسیری دیگر از حیوان شدن خویش دهد و به حیوان خندان، به گستره ای نو از حیوان شدن، انسان شدن تبدیل گردد، بلکه اسیر دیسکورس ادیپ نهفته در ناخودآگاهیش، در آخر تبدیل به بیمار ادیپالی میشود و سرانجام با مرگ او، خانواده به آرامش خویش دست می یابد. میان این دو نگاه لکانی و دلوزی نیز میتوان به پیوندی دست یافت، زیرا نظم جدید خود نمادی از توانایی سمبلیک و جذب خواستهای خویش است و اینگونه به یک تحول فردی و ادیپی و سمبلیک می انجامد،حتی اگر بظاهر با سیستم ادیپی و نظام سمبلیک حاکم متفاوت باشد. بیمار شدن یک راه فرار جسم و جان از نظم و دیسکورس خویش و تلاش برای ایجاد یک تفاوت گذاری و دست یابی به یک اشتیاق خویش است. مهم به پایان بردن این راه و دستیابی به جهان سمبلیک نوی خویش است. وگرنه بیمار اسیر روایت کهن در جان خویش می شود و مثل یک انسان شرقی مبتلا به جنگ وسوسه/گناه و دیدن بیماریش چون اهریمنی میشود و یا مثل یک انسان مدرن در بیماریش ابژه ای می بیند که می خواهد با خوردن قرص آنتی دپرسیوا بر آن چیره شود.(با اینکه درمان دارویی در روانکاوی امری ضروری است. همراه با کار روانکاوانه و یافتن حقیقت نهفته در بیماری خویش و جذب آن در جهان سمبلیک خویش). موضوع اما این است که نگاه دلوز اجازه می دهد، با جسم و هستی آشتی کنیم و جهان هیچی و یا رئال را به شکل یک کابوس و ناخودآگاهی را بشکل یک تئاتر ادیپی نبینم، بلکه ناخودآگاهی تبدیل به یک کارخانه تولید هزار آرزو و چشم انداز می شود و دیسکورس ادیپ به یک چشم انداز و یک امکان تحول سمبلیک تبدیل می شود و نه همه آن. اینگونه نیز در نگاه دلوزی، حالت رئال در واقع یک واقعیت مجازی و امکان مجازی جدید، یک چشم انداز جدید است که در حال بیان جدید خویش است و راهی نو و تفاوتی نو می آفریند . حیوان شدن گرگور راهی برای فرار از دیسکورس و یافتن واقعیت و جهان سمبلیک نوی خویش است که در انتهای خویش به انسان شدنی نو و حیوان خندان شدنی نو می تواند تبدیل شود، اگر که اسیر روایت کهن حک شده بر جسم و جانش نشود. نقطه مشترک این است که در هر دو حالت دلوزی و یا لکانی بایستی به یک تفاوت سمبلیک و جذب سمبلیک خواستهای خویش دست یافت، وگرنه این خواستها و اشتیاقات سرکوب شده، این واقعیت مجازی نوی سرکوب شده، با خشونت و تکرار خواست خویش بر می گردد و انسان و جامعه بیمار مبتلا به یک < تکرار اجباری> در قالب وسوسه های تکرار شونده، خشونت تکرار شونده جنسی و جمعی و تکرار بحران تا مرز مرگ و پژمردگی وادار میشود. زیرا در این خواستها و اشتیاقات سرکوب شده، در این عارضه های افسردگی، اعتیاد، روان پریشی، در این خشونتهای جنسی و غیره، اشتیاقات و قدرتهای ما، حقایق ما نهفته هستند و ما بدون جذب این حقایق و اشتیاقات در جهان سمبلیکمان و بدون دگردیسی آنها به تمنای عشقی و خشمی مدرن ، محکوم به تکرار بیمار وار آنها و اختگی خویش و دیگری، محکوم به سترونی و خشونت روحی به جسم و جان خویش و دیگری و تکرار سیزیف وار هستیم. داستان بوف کور هدایت تبلور دقیقی از این سرکوب جسم و اشتیاقات و بازگشت این اشتیاقات سرکوب شده و بازگشت جسم سرکوب شده، زنانگی و مردانگی سرکوب شده، به شکل حالت رئال و کابوس وار و تکرار تراژدی قتل خویش و دیگر و پیروزی سنت بر مدرنیت است. اینگونه قصاب که نمادی از میترا و کشتن گاو و جسم بدست میتراست،همانطور که بر لاشه گوسفند عاشقانه دست می کشد، بر تن زنش نیز دست می کشد و لذت جنسی می برد و میل قتل و حس خوشی جنسی از این قتل را دارد. همانگونه که راوی نیز در نهایت به خاطر ناتوانی از جذب شورها و اشتیاقاتش و بخاطر ناتوانی از عبور از فانتسمهای درونیش، به قصاب و قاتل لکاته و در نهایت قاتل خویش تبدیل میشود. آنها ناتوان از یافتن تفاوتی نو، راهی نو می شوند و در بحرانشان اسیر روایت کهن اهورایی/اهریمنی می شوند و هستند و بدینخاطر داستان با تکرار تراژیک قتل جسم و زنانگی و مردانگی و مسخ شدن به پیرمرد خنزرپنزری

پایان می یابد. هدایت بزیبایی نشان می دهد که چگونه سرکوب جسم و تمنا، باعث ایجاد انواع و اشکال انحرافات جنسی در جامعه و ایجاد دورویيهای جنسی و خشونت جنسی در جامعه می شود. اشتیاقات بشری قابل سرکوب نیستند، بلکه همان لحظه که سرکوب می شوند، دیگر بار با لباسی نو و در قالب استعاره و مجاز، یا در حالت خشونت جنسی رئال و کابوس وار به خودآگاهی بر می گردند و حق خویش می طلبند.

در رمان رضا قاسمی نیز ما شاهد این بازگشت دیگر بار ناخودآگاهی و عناصر سرکوب شده ، جسم و شور جنسی و عشقی سرکوب شده، در حالت خیالی و یا رئال و کابوس وار آن هستیم. جامعه ای سنتی و هراسان از جسم و شور جنسی و گرفتار در حالت ادیپالی و نارسیستی، به پس زدن شورهای خویش می پردازد و اکنون این شورها در قالب استعاره و مجاز، در قالب پارانوییا و خشونت جنسی دیگر بار بر می گردند و خواست خویش می طلبند. یک حالت خیالی/رئال/سمبلیک این بازگشت، در طنز نهفته در کلمه < جیگر> وجود دارد و نگاه فیگور تعزیه با دهانی کف کرده از شهوت به کپل زن:

«مرد، همینطور آب از چک و چانه‌اش آویزان، راه می‌افتد پشت سر زن و، خیره به لرز لرز کپل‌ها، فک می زند: : «راه نرو جیگر، خسته می‌شی!»

در درون این هزل و طنز ما شاهد دو حالت و دو اشتیاق سرکوب شده هستیم. اولا جیگر به معنای عشق و جزیی از تن می باشد و در حقیقت تبلوری از میل یگانگی نارسیستی دوباره و عشق نارسیستی دوباره می باشد که اساس عشق عارفانه ایرانیست، از طرف دیگر کلمه جیگر در خویش دارای حالتی خشونت آمیز و کانیبالیستی نیز است که میل خوردن جگر دیگری و یکی شدن کانیبالی و نارسیستی را نیز در بر دارد. از اینرو در جوکهای جنسی ایرانی و بویژه این جوکهای با کلمه جیگر و شیوه بیان آن می توان، اشکال متفاوت خیالی/سمبلیک، رئال/خیالی و یا رئال/رئال از بازگشت اشتیاقات سرکوب شده و بدست نیامده نارسیستی و خشم آگین جنسی را دید. اشتیاقاتی که تا زمانی به تمنای مدرن تبدیل نشوند، مرتب به بازتولید این جوکها و حالات دست می زنند. موضوع این نیست که میتوان این جوکها را از بین برد. زیرا این لطیفه ها و جوکها دارای بار سمبلیک نیز هستند و هر حالت سمبلیک همیشه عنصری خیالی و رئال در خویش دارد. همانطور که فیلم وحشتناک از ترکیب این تمنای سمبلیک همراه با یک جزء تمتع کابوس وار بوجود می آید و باعث میشود که ما به آن بنگریم و از وحشتمان و یا از حالات کانیبالی هانیبال لکتور لذت ببریم. اما مهم این است که عنصر مرکزی،عنصر سمبلیک و تبدیل کردن این اشتیاقات به تمناهای مدرن باقی بماند. در حالت ایرانی، از آنرو که حالت خیالی و رئال و سرکوب مداوم جسم و فردیت و ناتوانی از جذب سمبلیک این عناصر پس زده، عنصر حاکم بر دیسکورس ایرانیست، از آنرو نیز در این جوکها و خشونتها عنصر خیالی و یا رئال عنصر قویتریست. تصویر جیگر به سان یک تصویر بینامتنی، هم درخویش جیگر زلیخای عاشق و هم تصویر هند جگر خوار را به همراه دارد و گاه مانند جوکی که می گوید،< جگر گفتن عیب نیست، اگر بگویی جگرت را می خورم، عیب است>، به شکل آشکارتر و همراه با طنزی به بیان این حالات خیالی و خشونت آمیز سکس ایرانی می پرداز و هم در قالب جوک به طنز اجتماعی از روابط محدود می پردازد. در رمان اما اشکال خشونت آمیز و کابوس وار این احساسات نیز همراه با طنز قوی قاسمی، به میان می آیند. یک نمونه آن، موضوع درگیری میان هواخواهان مختلف یک دختر بر سر او و جنگ چاقو و معشوقان و هراسهای نهفته در این بازی خطرناک است که بقول راوی باعث میشود که مرتب بخشی از جهانش بریده شود و نتواند از ترس پا به کوچه ای بگذارد و سرانجام <پروین> در این میان از بین می رود. یا در یک جامعه بسته، این اشتیاقات سرکوب شده به شکل میل بیهوش کردن خانم عبادی با دارو و با او خوابیدن و یا عکس سوفیالورن و تراژدی جمعه خویش را نشان می دهد. یا در صحنه پر طنز دیگری، اشتیاق جنسی آغشته با هراس و خشم، ناگهان از فرصتی استفاده می کند و راز خویش را با تغییر کلمه <می کشمت به می کنمت> بر ملا می سازد. حاصل سرکوب تن و شورجنسی/ عشقی؛ جامعه ای بشدت شهوتی و گرفتار در حالت شهوانی از یکسو و از سوی دیگر هراسان از این جسم و شور است؛ ناتوان از دست یابی به ارتباط و لمس اروتیکی و عشقی یکدیگر و از سوی دیگر دوپاره شدن عشق به اروتیک جنسی و عشق افلاطونیست. یا بخش دیگر که رضا قاسمی بخوبی به بیان آن می پردازد، جامعه ای لوطی وار و لات گونه است که سر هر کوچه ای،خطری بر ای کسی نهفته است. زیرا اکنون در این جامعه بسته، هر پسری برای پسر یا مردی دیگر به جایگزینی برای زن غایب از یکسو و از سوی دیگر برای ابراز قدرت خویش و مردانگی خویش و لمس حالات هموارتوتیک خویش است. اما همه این حالات هموارتوتیکی، قدرت طلبانه، و دگرجنس خواهانه، بخاطر سرکوب جسم و تن و شور جنسی، به شکل بیمارگونه، خطرناک و با خشونت همراه می شود، بجای آنکه در روند تحول مدرنیت به اروتیسم و عشق دگرجنس خواهانه و یا همجنس خواهانه و یا به ترکیبی مدرن از هردو در عشقهای زمینی دست یابد. زیرا بهرحال در هر عشق دگرجنس خواهانه ای نیز فانتزیهای هموارتوتیکی نقش بازی می کنند،همانطور که در رابطه همجنس خواهانه نیز، فانتزیهای دگرجنس خواهانه وجود دارند و گاه حتی بشکل ویبراتور حضور عملی می یابند. سکس،عشق، چالش همه نوعی دیالوگ پرشور هستند و حالت چرخشی دارند که در آن هر اغواگری، لحظه دیگر اغوا میشود، و باصطلاح فاتح و فاعلی، لحظه دیگر مغعول میشود و در حین مفعول بودن به فاعل و کنش گر و اغواگر تبدیل میشود زندگی یک چرخش

مداوم اغواگری و اغواشدن است. جامعه ای که نتواند به این چرخش دست یابد و این چرخش را به حالت سمبلیکی در خویش جذب کند، آنگاه یا دچار حالت خیر/شری و جنگ وسوسه/گناه و حضور خشونت مداوم در حالات جنسی خویش می شود و یا مثل جامعه مدرن همیشه دیوار نازکی میان عاشق و معشوق است که مانع لمس عمیق یکدیگر می شود.
حاصل این ناتوانی از جذب سمبلیک جسم و نیازهای عشقی و جنسی اش در فرهنگ ما، مردیست که آب از لب و لوچه اش آویزان است و مشتاق کپلهای معشوق است و همزمان نگران عقب خویش و سوراخ خویش است و اصولا در این فانتزی مقعدیش، نوعی فانتزی مقعدی خویش نیز نهفته است و از طرف دیگر زنی است که هم با چشم عشوه و ناز می آید و مرد را به تمنا دعوت می کند و هم او را با خشم و اخم پس می زند و بقول معروف تا سرچشمه می برد و تشنه بر می گرداند و همزمان در خفا در پی مردی قوی و امین، جانشینی برای پدر است. موضوع نفی اغواگری و عشوه و یا بد شمردن فانتزیهای مختلف مقعدی و آنالی و غیره نیست. برعکس موضوع این است که بخاطر این سرکوب و ناتوانی جهان سمبلیک ایرانی از جذب اشتیاقات اروتیکی خویش در جهانش، خویش را از یکطرف گرفتار افسون یک جفت چشم فرشته وار و بیگناه می کند و از طرف دیگر حالات و اشتیاقات جنسی اش، شکل خیالی و خشونت وار می گیرند و نمی توانند کامل به تمنای جنسی،عشقی،اروتیکی، اورالی،مقعدی و تناسلی مدرن و یا جسم گرایانه و خندان تبدیل شوند. همانطور که بخاطر این حالت دوگانه کاهنانه/عارفانه از یکطرف اسیر سنت موسیقی هزارساله است و از طرف دیگر هر از چندگاهی به قتل موسیقی، نی انبونه و جمعه و دیگر موسیقی دانان دست می زند. بی آنکه بتواند به تلفیق خویش از سنت و مدرنیت در موسیقی دست یابد و موزیکش مرتب در حال تحول و تلفیق و ایجاد تفاوت گذاری باشد.، چه در عرصه ارتباط میان موسیقی محلی و موسیقی ملی، چه در عرصه ارتباط میان موسیقی ایران و موسیقی مدرن.
از اینرو نیز ترکیب ساز تار و ویولون سخت است و بقول راوی هر کدام متعلق به یک بستر فرهنگی هستند و نمایانگر آن فرهنگ. تنها کسی می تواند به سان موزیسین خوب به این تلفیق دست یابد که به جای کنار هم گذاشتن ساز و ویولون در حین اجرای یک ملودی سنتی و یا مدرن، بتواند در درون فردیت خویش و تلفیق هنری خویش، یک بستر مشترک و امکان دیالوگ و بازی مشترک میان آنها بیافریند و با این خلاقیت هنری هم، هنری مدرن و متفاوت بیافریند و هم هنری ایرانی و متفاوت و مدرن بیافریند. زیرا او به سان مهاجر، دوملیتی، دو فرهنگی و یا فردیت چندلایه ایرانی، در مرز هر دو جهان میزید و در درونش هر دو جهان جاریند و تلفیقهای متفاوت می آفریند. در درون او و هنرش، چه در موسیقی و یا نقاشی و نویسندگی و یا دیگر هنرها و علوم، و بر بستر فردیت چندلایه او، چشمه هایی با یکدیگر امکان تلاقی و تلفیق می یابند که در حالت معمولی با یکدیگر ضدیت دارند و بنوعی آشتی ناپذیرند. موضوع در همه عرصه ها دست یابی به این تلفیق متفاوت خویش بر بستر فردیت چندلایه خویش است. موضوع این است که با گرفتاری زن و مرد ایرانی در این فضای نارسیستی و خشونت آمیز، ناتوان از آن میشوند که به سان مرد به <فالوس و تمنا داشتن،نیاز بودن> وبه سان زن به تبلور< فالوس و تمنا بودن، راز بودن> همراه با دیالوگ به جستجوی تمنای دیگری وتن دادن به بخشهای دیگر مردانه و زنانه خویش دست یابند و از اینرو نمی توانند هرچه بیشتر به فردیت جنسیتی خویش و بازی جنسیتی مدرن و یا فرامدرن و خندان دست یابند. اینگونه نیز در فرهنگ ایران، این زنانگی و مردانگی که پیش شرط فردیت جنسیتی و جسمی است و همیشه فردیت خویش را ابتدا به شکل تن دادن به فردیت جنسیتی زنانه و مردانه خویش نشان میدهد، در نهایت سرکوب میشود و انسان ایرانی بیشتر پدر و مادر است، تا مرد و زن. بیشتر عاشق نارسیستی است، تا عاشق مدرن و قادر به دیالوگ با معشوق، قادر به بازی اغواگری و بازی عشق و قدرت در سکس، عشق و همه عرصه های هنری و فکری جامعه . اینگونه او ناتوان از بازیگری و تن دادن به بازی پرشور زندگی میشود، یا بازیش بیمارگونه و خشم آلوده است. او مهره مار خویش را، تمنای خویش را، فالوس خویش را از دست می دهد و بدنبال این بخش گمشده چون یهودی سرگردان می گردد و اینگونه نیز دیگری و معشوق برایش تبدیل به یک تبلور این زن خیالی و یا مرد خیالی تبدیل میشود، بجای آنکه تن به چندلایگی خویش و معشوق و دیالوگ پارادکس در سکس و عشق و زندگی دهد. او گرفتار مونولوگ خویش و خیال خویش باقی می ماند و ناتوان از دیالوگ است. اینگونه نیز در بوف کور دیالوگی وجود ندارد. در رمان قاسمی ما شاهد درجه نوینی از ایجاد دیالوگ و یا بیان چشم اندازهای مختلف هستیم، اما اثر باز هم در بخش عمده اش بیانگر مونولوگ و بداهه سرایی راویست و این بداهه سرایی تک لایه باقی می ماند و نمی تواند مانند رمان جیمز جویس، خاطرات و تداعی معانیهای بلوم با دیگر فیگورها را در هم بیامیزد و یا مانند بخش نهایی اثر جیمز جویس، ایجادگر مونولوگ درونی زن بلوم شود. این نقطه ضعف مهم در سبک کار رضا قاسمی است که با آنکه داستانش به یک چندلایگی دست می یابد، اما بخاطر تن ندادن به ایجاد چشم اندازهای نو بر روای، برای مثال از طریق نگاه معشوقانش و یا از طریق ایجاد دیالوگ مندی باختینی در اثر و تبدیل هرچه بیشتر اثر به یک کارنوال و کنش و واکنش متقابل آکتورهای این بازی، نه می تواند در شکل به یک تحول جدید نهایی دست یابد و نه می تواند در نهایت ما را به عمق تراژدی و معضل راوی و داستان وارد کند و ارگاسم اثر نیمه کاره می ماند. بویژه از بخش دوم اثر که هرچه بیشتر به موضوع روابط راوی با معشوقانش و نیز اوج گیری جستجوی بدنبال تار جادویی و حالت پارانوییای قبل از جراحی می انجامد، ما شاهد آن هستیم که رضا قاسمی بخوبی در یک متن مرتب زمانها و مکانها را تغییر میدهد و از پاریس به جنوب می رود و شال بی پایان هلن و عشق به معشوق با یکدیگر پیوندی خوب می خورد. اما این ناتوانی به گذار به اصل دیالوگ مندی باختین و ایجاد یک متن چندزبانی و چندنگاهی از یکسو و یا تبدیل جریان سیال ذهن راوی به عرصه بیان چندین ذهن و روایت همزمان و متفاوت راوی و معشوقانش و یا بخشهای دیگر وجودش، باعث میشود که عمق تراژدی او نه کامل مطرح شود و نه خواننده بتواند کامل به این بخش سوم و عطر

سوم این رمان زیبا دست یابد. از اینرو نیز اثر در لایه سوم، به یک هماغوشی نیمه کاره و یا مثل یک جستجوی نیمه کاره تبدیل میشود. گویی که متن و نویسنده از دیدن پله چهلهم خویش و چشم اندازهای دیگر خویش هراسان است. او با هیچی و پوچی زندگی درگیر است و قادر به بیان تراژیک/خندان جهان بحرانی خویش است، اما متن و نویسنده با تن ندادن به نقطه دگردیسی متن به حالت چند روایتی و عدم تبدیل قهرمان خویش به تبلور این ابژه هیچی، نمی تواند پی ببرد و نشان دهد که چرا قهرمانش در نهایت هم زیبا و هم تراژیک و از طرف دیگر اخته است و چرا همه بازیگران یکدیگر را در این ماتریکس تراژیک تکمیل می کنند و چرا ورد نهایی برهها برای او و جهانش اجتناب ناپذیر است.

3-2/ زن به سان تبلور مطلوب کوچک غ و همه چیز/هیچ چیز

در نگاه لکان هویت جنسیتی و جنسی دختر و پسر، زن و مرد ، از طریق عبور از مرحله خیالی شیفتگانه/متنفرانه به جهان سمبلیک سوژه و قبول محرومیت از مادر توسط کودک و از طرف دیگر قبول قانون جنسی عدم زنای با محارم یا <نام پدر> صورت می گیرد. اینگونه دختر با قبول این نام پدر و محرومیت از وحدت جاودانه با مادر به هویت زنانه خویش دست می یابد که به شکل <فالوس بودن> (15) است و پسر با <فالوس داشتن> به این هویت مردانه یا پسرانه دست می یابد. فالوس به معنای آرزومندی است و فالوس سمبل آرزومندی و تمنای بشریست. تمنایی که در نهایت در پی دست یابی به مطلوب کوچک غ و یا همان وحدت نهایی با مادر و دیگریست، اما همزمان پی برده است که این وحدت مطلق ناممکن است و او موجودی فانیست. اینگونه آرزومندی او ناشی از جستجوی این تمنای دست نیافتنی است که همزمان او را مداوم به جستجو و دست یابی به اشکال و حالات مختلف این تمنا و آرزومندی وامی دارد. فالوس سمبل این آرزومندیست که اساس انسان است و هیچگاه کامل بدست نمی آید. از اینرو نیز حالات< فالوس داشتن مرد یا نیاز بودن> و < حالت فالوس بودن زن یا ناز و راز بودن>، حالاتی غیرقابل دست یابی کامل هستند و مرتب قابل تحولند. اینگونه نیز بازی عشق و قدرت زن و مرد از نگاه لکان به یک بالماسکه تراژیک/کمیک تبدیل میشود (16) که در آن مرد می خواهد با دست یابی به زن به تمنای خویش دست یابد،تمنایی که هیچگاه کامل بدست نمی آید و زن می خواهد در نگاه مرد مورد عشق واقع شود و مظهر عشق و تمنا و فالوس برای مرد باشد و همزمان احساس می کند که نه می تواند این را کامل بدست آورد و یا این نقش مظهر تمنا بودن را کامل بازی کند. زیرا فالوس در نهایت نه قابل داشتن و یا بودن است. بودن او در نبودنش است و نبودنش به معنای بودنش. داشتنش به معنای نداشتن و نداشتن به معنای حس و ضرورت داشتن او. فالوس اسم دلالت این آرزومندی و اساس این سیستم <اسامی دلالت >(17) و دیسکورس نام پدر است. این حالت آرزومندی و فالوس داشتن یا بودن، توسط عبور کودک دختر و پسر از عشق نارسیستی اولیه و عبور از <من>نارسیستی خویش و عبور از لذت نارسیستی جنسی نرگی و کلیتروسی و قبول محرومیت از مادر، با ورود به جهان سمبلیک و سوژه شدن و به تمنا و آرزومندی دست یافتن و یا تمنا شدن زنانه بدست می اید. از اینرو نیز این عبور از لذت جنسی اولیه و دست یابی به تمنای جنسی جهان سمبلیک سوژه همزمان با ایجاد مفهوم <شرم و حجاب> صورت می گیرد (18) . اینگونه ، همانطور که اسطوره آفرینش نشان می دهد، با خودآگاه شدن و فرد شدن انسان، شرم نیز زاییده میشود و شرم ایجاد گر عشق و تمنای عشق و احساس همراه عشق و خوداگاه بشریست و آدم و حوا اینگونه به اولین عاشق و معشوق، اولین جفت تمناطلب و تمنامند تبدیل میشوند. با اینحال این حالت هیچگاه کامل بدست نمی آید، زیرا ذات آرزومندی در عدم تحقق کامل آن است. اینگونه نیز بقول طنز لکان < عشق اعطای چیزیست که فرد فاقد آن است، اعطا به کسی که هیچگونه میلی به دریافت آن ندارد>(19). در لحظه عشق عاشق مرد به معشوقش می خواهد قلب و جان خویش و تمنای خویش را اعطا کند. اما در واقع او اصلا این تمنا را کامل ندارد که به دیگری کامل بدهد و دیگری یا معشوق در واقع بجای این میل گرفتن و داشتن تمنا، در چشمان او دیدن خویش به سان سمبل این تمنا را می خواهد و نه آنکه او حتما به او قلب و تمنایش را هدیه کند. او می خواهد در نگاه معشوقش به خویش عشق به این تمنا و رازی را ببیند که او سمبل آن است. تنها در این دیدن خویش به سان سمبل و محور این تمناست که کلمات مرد و اعطای قلب و تمنایش معنای عشق می یابد و برای مرد اساسا در حس معشوق خویش به سان تبلور این آرزومندی هیچگاه کامل بدست نیامده است که میل در آغوش گرفتن و بدست آوردن او شکل می گیرد. بدینخاطر نیز بقول طنز زیبای لکان آنچه در لحظه جنسی و عمل جنسی صورت می گیرد، در واقع یک نه یک عمل جنسی، بلکه یک عمل جنسیتی و بازی فالوس بودن/فالوس داشتن است. زن در این نگاه آنگاه مظهر یا یک <هیچ/همه چیز> است. لکان این حالت زنانه در دیسکورس جنسیتی را به این شکل نیز بیان می کند که در واقع <زن وجود ندارد> که باعث حملات فراوانی به او شد. اما منظور لکان این است که دقیقا بدینخاطر که زن نماد آرزومندیست و تبلور تمنای بشریست، پس زن یک حجاب و روپاست و هیچ چیز/همه چیز است. او تبلور تمنایی است که بودنش در نبودنش است، تمنایی که هیچگاه کامل بدست نمی اید و همیشه در حجاب می ماند و در حقیقت نمادی از جسم مادر و وحدت گمشده با مادر و بهشت جنینی است، بهشتی که هیچگاه کامل موجود نبوده و در ذات خویش یک توهم است. بی دلیل نیست که بقول نیچه و در زبان آلمانی حقیقت زنانه است. زیرا حقیقت نیز مثل زن هیچگاه بدست نمی آید. این حالت هیچ چیز/همه چیزی

زن و حالت نیاز بودن و میل دست یابی به آرزومندی مرد، اساس نوع حالت عشقی و جنسی و حالات جنسیتی زن و مرد را و حتی تفاوتهای آنها در نگاهشان به زمان و مکان را تشکیل می دهد. اینگونه مرد در پی قدرت است و زمانش خطیست و در پی دستیابی به تمناست و اینگونه در عشق نیز جسم زن و میل تصاحب دیگری و یا بقول نیچه دیدن زندگی به سان یک بازی و ماجراجویی، اساس خواست و حرکتش می شود . اینگونه نیز زن و عشق برایش بقول نیچه خطرناکترین و زیباترین بازی و یا در معنای لکانی سمبل اوج بازی دست یابی به تمنا میشود. در حالیکه در زن این عشق است که قدرت اصلی را بازی می کند و گویی زن در مرد همیشه یک <دیگری> را می بیند که در پشت مرد قرار دارد که سمبل نگاه پدر و این دیگریست که به او می نگرد و او را دوست می دارد. می توان بقول ژان بودریار نیز اینجا اضافه کرد که دقیقا این خصلت اغواگری زنانه است که به سان قدرت او و ایجاد گر تحول و حاکم بر عرصه عشق عمل می کند. قدرتی که در عین حال بخاطر توانایی اغواگری قادر به تن دادن به اغوای دیگریست و اغوا شدن و اغواکردن را می طلبد و می خواهد. زیرا زندگی برایش یک بازی اغواگرانه است(20). موضوع مهم در درک این حالات ناز و نیاز زنانه و مردانه این است که اولا این حالات متعلق به جهان سمبلیک هستند و مثل جهان سمبلیک مرتب در حال تحول و دگرگونی هستند و از طرف دیگر در نگاه لکان انسان تنها آرزومندی و تمنا نیست بلکه سوژه، تمنای دیگریست. تمنای بشری مانند خود سوژه و انسان،دارای حالتی دولایه و شکاف دار است، زیرا تمنایش،تمنای دیگریست و کلا بدون <دیگری> قادر به درک خویش نیست. تاثیر حالت دوگانه انسان و تمنایش و و متحول بودن سمبلیک این حالات را می توانیم در جهان مدرن ببینیم، که در آن مفاهیم زن و مرد مرتب در حال دگردیسی و تحول هستند و در عین حال حالت پایه ای< تمنا جستن مرد> و <تمنا بودن زن> را حفظ می کنند. اینگونه در تحول سمبلیک این حالات ما شاهد زنان پرنازی هستیم که در عین حال نیازهای خویش را مغرورانه بیان می کنند و می طلبند و مردانی که در عین بیان تمناهای خویش، تن به نازها و تمناهای خویش می دهند و حالاتی ترکیبی می آفرینند. موضوع مهم اما درک این مطلب است که این تحولات در دیسکورس جنسیتی، به شکل حفظ حالت پایه ای و تحول آن صورت می گیرد. اوج این توانایی تبدیل شدن به زن پر ناز و در عین حال قادر به بیان خواست و نیاز خویش و مرد خواهان تمنا و در عین حال با ناز و یا مهره مار، در نگاه جسم گرایانه دلوز/گواتاری بدست می آید که در آن زن و مرد به شکل زن هزار حالت و مرد هزار حالت و قادر به دگردیسی مداوم نگریسته میشود. اینگونه می توان به انواع سمبلیک حالاتی زنانه و مردانه دست یافت که یک جنسیت و جسم چندلایه هستند و می توانند همزمان جادویی، فانی، شکننده و پرقدرت،عاشق و خندان باشند و می توانند تن به بازی پرشور عشق و قدرت فانی دهند. در حالات بالغ نیافته و نارسیستی این هویتهای جنسیتی و این نقشهای جنسیتی، آنگاه شاهد آن هستیم که برای مثال شرم به خجالت اخلاقی تبدیل میشود و حجاب سمبلیک به حجاب مطلق و جدایی عملی دختر و پسر و تبدیل کردن آنها به آب و آتش صورت می گیرد و یا اینکه نقشهایی از زن و مرد مانند نقش مادر مقدس و پدر نماینده سنت، به اساس نقش جنسیتی مردانه و زنانه تبدیل میشود و در پای این نقشهای مطلق، بقیه حالات زنانه و مردانه و تلفیقهای مختلف و چشم اندازهای مختلف شور و قدرت و خرد زنانه و مردانه قربانی میشوند. همانطور که در فرهنگ ما ایرانیان شاهد قربانی کردن مداوم زنانگی و مردانگی در پای نقشهای مادر مقدس و پدر سنتی هستیم. با اینکار اما در حقیقت فردیت زن و مرد و فردیت پدر و مادر را و توانایی لذت بری عشق و جنسی آنها را می کشند و یا داغان می کنند و ایجاد گر انواع واشکال فانتسمهای بیمارگونه می شوند. حاصل این عمل، جامعه بیمار و روابط عشقی، زناشویی و خانوادگی بیمار و سرکوب گر جسم و فردیت و گرفتار به تمتع نارسیستی است. یک حاصل مهم این سرکوب زنانگی در فرهنگ ما، تبدیل شدن زن به تبلور مادی مطلوب گمشده، به تبلور مطلوب کوچک غ است. همانطور که گفتم، مطلوب کوچک غ بیانگر تمنایی است که در نهایت غیرقابل دسترس است و باعث میشود که تمناهای عشقی و جنسی سمبلیک ما مرتب تحول یابند. اما اساس این مطلوب کوچک نشات گرفته از جهان خیالی و نارسیستی است و وقتی این تحول سمبلیک صورت نگیرد و مطلوب کوچک به یک مطلوب سمبلیک و عشق فانی تبدیل نشود، آنگاه شخص و چنین اجتماعی واقعا فکر می کند، که می تواند با بدست آوردن زن اثیری و یا عشق مطلق، به یگانگی جاودانه دست یابد. اینگونه یک طنز زیبای زندگی باعث میشود که چنین جامعه ای که در پی سرکوب زنانگی است، از طرف دیگر بشدت اسیر تصویر خیالی این زن و اسیر افسون نگاه این زن خیالی است و این تصویر محور اشتیاقات و اعمال او را تشکیل می دهد. همانطور که نگاه مرجان در کتاب داش آکل هدایت، حاکم بر کل متن و وجود داش آکل است، بی آنکه حتی سخنی گوید. حاصل این تبدیل شدن تمنای فانی به یک مطلوب مطلق و نارسیستی، یک حالت خراباتی در فرهنگ ما و یک جستجوی جاودانه و بی ثمر در پی عشق مطلق و این زن اثیری مطلق است. حاصل ایجاد فانتسمهای جنسی و عشقی بیمارگونه زنانه و مردانه است. زیرا زنان نیز اکنون از طرف دیگر در پی مردی هستند که برای او به این سمبل مطلق تبدیل شوند و یا در آغوش او به امنیت آغوش پدری دست یابند. اینگونه نیز فانتسم راوی بوف کور در این است که مرتب ناخودآگاه این سناریو را ایجاد می کند که معشوق و یا همسرش میان او و دیگری یکنفر را انتخاب کند. او می خواهد مرتب همسرش را امتحان کند که آیا واقعا تنها او را دوست دارد و اینگونه پارانویید و حسود، مرتب برای خویش رقیب می آفریند و اسیر این بازی رقابت است. یا اینکه فکر می کند که می تواند بر رقیب چیره شود و باور دارد که بدون این معشوق و نگاه او نمی تواند زندگی کند. از اینرو ناتوان از آن است که از لکاته دل بکند و تن به زندگی و عشقی جدید دهد. لکاته نیز از طرف دیگر گرفتار سناریوی نارسیستی مشابه ای است که در آن او به سان پرنسسی در تخت دراز کشیده و سمبل مطلق آرزوهای مرد/پدری است که می خواهد به آغوش او آید و به او امنیت و آرامش و عشق مطلق دهد و به او جاودانه عاشقانه

بنگرد. اینگونه نیز با عشوه می گوید،< شال گردنت را باز کن> و بیا تو و این جمله ای از سناریوی دائمی و فانتسم درونی اوست. راوی رمان قاسمی نیز دچار این فانتسم است که در بخش قبل به آن اشاره کردم. سناریوی فانتسم نارسیستی او بشکل عشق به دخترانی جوان است که هم برایش سمبلی از زن و مادری است که بایستی از او در برابر پدر جبار و شکنجه گر دفاع و مراقبت کند و هم آغوش این دختر جوان برایش چون ساحلی و نوعی سادگی زیبا در جهان پرتلاطم و پر از هراس و دلهره او به سان دریانوردی پیر است که جاودانه در جستجوی تار جادویی است، جدا از لذایذ جنسی و اروتیکی آغوش جوان معشوق خویش. از اینرو نیز معشوقان او در واقع تبلوری از عشقهای کودکی او یعنی آسیه و پروین هستند. از اینرو زن برایش ترکیبی از جیگر و گربه ملوس است. موضوع داشتن و یا نداشتن معشوق جوان نیست، یا موضوع اساسی دیدن زن به عنوان گربه ملوس،جیگر و یا مرد به سان مردی قوی نیست، موضوع گرفتاری در حالت تک ساحتی این بازی و ناتوانی از تن دادن به چندلایگی خویش و دیگری و به دیالوگ است. زیرا همه اشتیاقات و فانتزیهای دارای هسته ای سمبلیک و مدرن نیز هستند. همه فانتزیهای اروتیکی سالمند، تا زمانی که به خواست معشوق نیز تن دهند و چیزی به زور نخواهند و از طرف دیگر بتوانند، لایه های نویی را کشف کنند و اسیر یک نگاه و اشتیاق نشوند. حتی می توان چون یک پارتنر سادیسم/مازوخیسم، اساس رابطه را بر یک فانتزی نهاد و با این حال بکمک عشق به یکدیگر و قبول حق اختیار دیگری، در رابطه تنوع، فردیت و چندلایگی آفرید. مشکل راوی گرفتاری در فانتسم خویش و سناریوی درونی خویش است که باعث میشود، نتواند نوع رابطه اش را با معشوقش متحول سازد و رابطه بطور عمده اسیر این فانتسم نارسیستی مرد در جستجوی تار جادویی و زن ملوس و جیگر و ساحل آرام باقی بماند، بدون آنکه تحولی در درونش صورت گیرد. یعنی بخش عمده رابطه جنسی و نارسیستی باقی می ماند. حاصل جستجوی وصال مطلق، نتیجه خشم خیالی به پدر از یکسو و حاصل اعمال خشمگینانه و ستمگرانه پدر از سوی دیگر، ایجاد شدن حالتی طغیان گر بر علیه مسئولیتهای اجتماعی و فردی و یا مسئولیت پدر شدن و غیره در راوی و مسافر بودن همیشگی است. گویی او هم از یکسو آغوش مادر را می جوید و در عین حال با نفی این مسئولیتها و تن ندادن به اشتیاقاتش در پی زندگی زناشویی و یا دیالوگ رابطه قابل تحول، در حال انتقام از پدر خویش است. اما با اینکار در نهایت خطای پدر را تکرار می کند و در دیسکورس سنتی باقی می ماند. زیرا پدر نیز برای یک آرمان سنتی و هراسهای سنتی اش، دست به اعمال ستمگرانه زده است. از طرف دیگر این اعمال طغیان آمیز و این خشم خیالی ، در واقع ناشی از آن است که هر کودک ایرانی بطور معمول در چشمان پدرش نیز شکست او را و خمیدگی او را نیز می بیند. زیرا پدر ایرانی، خود نیز با کشتن فردیت و مردانگیش در پای سنت، خویش را ناتوان از کسب مقام پدری و نام پدر و نماینده قانون کرده است. با آنکه هر پدر ایرانی برای فرزندش طبیعتا با تمام وجود نیز زحمت می کشد و از روی عشق و هراسش به ستمگری دست می زند. همانطور که مادر ایرانی نیز خویش را برای کودکانش فدا می کند و همزمان بهای این فداکاری را با ایجاد احساس گناه در فرزندان و میل پس گرفتن تقاص او از دنیا می طلبد و مانع استقلال و اعتماد بنفس درون فرزندان خویش میشود. زیرا او نیز در خویش، زنی مرده و فردیتی ضربه خورده دارد. در واقع بایستی ما ایرانیان و در نهایت کل بشر، از بزرگ تا کوچک به خودمان تحسین بگوییم که با وجود این همه معضلات و ستمها و کابوسها، باز قادر به ایجاد روابطی انسانی و یا زیبا در حد خویش بوده ایم و این دیدن تلاش متقابل برای سعادت در اولیا و فرزند و این دیدن درد مشترک و دیدن آینده و گذشته خویش در یکدیگر، بایستی بستر و اساس پیوندی نو و سمبلیک و دیالوگی نو میان نسلها گردد و ایجاد تفاوتی نو و سعادتی نو در همه زمینه ها کند. سعادتی ک طبیعتا فانی و قابل تحول است. خشم خیالی راوی به پدر و میل یگانگی نارسیستی به مادر، در نوع عشقش به <ش> و <س> خویش را نشان می دهد و نیز ضرورت شکست این عشق را بیان می کند. زیرا این عشق برای هر دو طرف در واقع یک عشق مالامال از حالات خیالی و ناتوان از تبدیل شدن به عشق مدرن و یا سمبلیک است که در آن هر فرد برای دیگری یک دیگری کامل است و میانشان دیالوگ و گفتمان و بازی مرتب در حال تحول تمنا و عشق صورت می گیرد. در بازی عشق نارسیستی،حتی با تمامی حالات پرشور جنسی و اروتیکی اش، هر معشوق برای دیگری یک ابژه و تبلور یک نیاز نارسیستی است. اینگونه <ش> برای راوی یک تبلور خواست یگانگی نارسیستی و سناریوی نارسیستی خویش و یک <گربه ملوس جیگر> و در عین حال مشکل دار و نیازمند به محبت و راهنمایست و برای <ش> نیز که رابطه ای دوسودایی با پدر خویش دارد و در درون راوی، پدر خویش را و میل یگانگی با پدر خویش را باز می یابد، این عشق نیز عشقی نارسیستی و ابژه ایست. اینگونه نیز برخلاف خیال راوی که فکر می کند، اگر به سقط جنین معشوق تن نداده بود و یا اگر با هم ازدواج کرده بودند،حتما خوشبخت میشدند، در واقع این تصور بیشتر یک خیال خام است. کافی می بود که نویسنده این فانتزی را بشکل یک روایت نو در داستان و در متن اجازه بروز می داد، تا دیده شود که چگونه برای مثال پس از چندماه زندگی مشترک، احتمال <ش> از رابطه فرار می کند، زیرا در فانتسم او پدرش بایستی معشوق ممنوعه اش باشد و نه شوهرش. همانطور که برای او ، <ش> بایستی در مسیر گذار عارفانه اش به سوی تار جادویی،ساحلی آرام در این دریای طوفانی و نیز لحظه ای تسخیر یگانگی دوباره با مادر و زندگی باشد، اما نمی تواند همراه او در این سفر منطق الطیری باشد. زیرا در سفر عارف ایرانی، همسفر و هم سهمی وجود دارد، اما دیالوگی در میان نیست و تحول دیالوگ و تمنا در میان نیست. . زیرا آن تار جادویی اساس است و نه خود رابطه و تمنای رابطه. این رابطه یک وسیله موقتی است. اینگونه راوی چه در رابطه با <ش> و یا با تکرار همان رابطه با <س> اسیر فانتسم خویش باقی می ماند و معشوقانش نیز اسیر فانتسم خویش باقی می ماند. طبیعتا این رابطه نیز دارای حالات سمبلیک نیز هست،اما عنصر مرکزیش این عنصر خیالی و نارسیستی است وتبدیل شدن هر

کس برای دیگری به یک ابژه و فیگوری در بازی نارسیستی خویش است. اینگونه نیز بی دلیل نیست که در آن لحظه که راوی واقعا می خواهد با <ش> زندگی مشترک آغاز کند، او از دیدار با دکترش بازنمی گردد و معشوق دکترش میشود. زیرا اگر بخواهد ازدواج کند، دکتر بیشتر به سناریواش می خورد. راوی به عنوان عشق ممنوعه قابل قبول است ونه به عنوان شوهر برای زندگی هر روزه و معمولی. اینگونه همانطور که لکاته لحظه ای دیگر پراگماتیست و واقع گرا میشود و یک مرد اهل زندگی می خواهد،<ش> نیز می تواند با حفظ همان فانتسم اولیه نارسیستی به یک واقع گرایی مدل ایرانی دست یابد و همسر دکتر یهودی شود. راه عبور راوی و معشوقانش، در تن دادن هر چه بیشتر به دیالوگ و دیدن چندلایگی خویش و رابطه خویش و عبور از خشم خیالی بر ضد سنت وپدر خویش و تبدیل میل جستجوی یگانگی نارسیستی جاودانه به عشق فانی و توانایی تن دادن هر چه بیشتر به لحظه و به دیگری است. یعنی تبدیل شدن به سوژه منقسم و شکاف دار که هر وقت می خواهد با خویش و دیگری سخن گوید، بایستی تن به دیالوگ و تمنای پارادکسش دهد وبدون دیگری قادر به خود بودن و یا لمس عشق خود و اروتیسم خویش نیست. حتی اگر این دیگری ، یاری مجازی در یک فانتزی خودارضایی باشد. آنجا نیز بایستی تن به دیالوگ و عشقبازی و تمنای این یار مجازی دهد، تا به اوج لذت عشق و اروتیک دست یابد. مشکل رمان در این است که با وارد نشدن به عمق این رابطه و ایجاد دیالوگ میان عاشق و معشوق، ایجاد چشم اندازهای مختلف به این عشق و بحران درونیش و یا ایجاد حالات متفاوت این عشق، نمی تواند در سبک و محتوا به بیان بحران عمیق و ضرورت شکستش دست یابد و اینگونه نه راویش آگاه میشود و نه خواننده اش با دیدن شکست راوی خود به راز او پی می برد. برای مثال زیبایی کتاب لولیتای ناباکوف در این است که دقیقا به بیان این حالات متضاد می پردازد و لولیتا و راوی گاه یک پدر/فرزند، گاه یک عاشق/معشوق و گاه یک فاحشه/خریدار هستند و لحظه ای که راوی با خشمی پدرانه وحسادتی مردانه از لولیتا می خواهد که این یا آن کار را بکند، لولیتا نیز در جواب می داند که چگونه با دست کشیدن به میان ران پدر او را به چنگ خویش در آورد. اینگونه مرتب عرصه های مختلف در هم می ریزند و تراژدی آشکار میشود. رضا قاسمی می توانست همین حالت دختر/پدر بودن وتناقض این حالات و درهم آمیختن مداوم این حالت پدر/دختر،مرد/زن را در سکس و عشق نشان دهد و با ایجاد این چشم انداز،خواننده به درک بحران هر دو نزدیک سازد و همزمان قدرت پسامدرنی اثرش را در سبک و محتوا افزایش دهد. بر ای اینکار اما دقیقا ورود به عمق بیشتر بحران لازم می بود که راوی و اثر ناتوان از آن میشود و لذت متن و قدرتش .و لایه سومش نیمه تمام می ماند و راوی در توهم خویش باقی می ماند که اگر....

2.4/ پارانوییا و حالات ترس و مرگ در بوف کور و رمان ورد بره ها

هم پارانوییا و هم حالات ترس و مرگ تا درجه ای، حالات طبیعی جسم و انسان و نمادی از خرد جسم و زندگی هستند. بهر حال زندگی همیشه یک رویه خطرناک نیز دارد و ترس و مرگ و خطر مرتب ما را و زندگی روزمره و سعادتمان را همراهی می کند و می تواند ما را داغان کند. بهرحال زندگی دارای تصویری پوچ و زشت نیز هست. بقول ویرجینیا ولف، کار هنر تصویر واقعیت نیست، زیرا همین یک واقعیت پلشت کافیست و نیازی به تکرار و تصویر دوباره ندارد. مشکل پارانوییا و حالات ترس و مرگ از آنجا شروع میشود که چنان شدت کمی و کیفی می یابند که انسان را از توانایی حس و لمس سعادت زندگی و تحول در زندگی و توانایی دست یابی به سعادت فردی خویش باز می دارند.یعنی در واقع اساس، چگونگی حالت پارانوییا و حالت ترس و مرگ است و نه خود ترس و مرگ و یا پارانوییا. زیرا اینها نیز قدرتهای زندگی و شورهای ما،حقایق ما هستند که بایستی در جهانمان جذب و هضم شوند و به قدرت سمبلیک ما و پارانوییای سمبلیک و خندان، به ترس و دلهره سمبلیک و یا ترس خندان جسم چندلایه و به قدرت او تبدیل شوند. بقول کیرکه گارد ما ترس و دلهره نداریم، بلکه ترس هستیم، دلهره و پارانوییا هستیم. اما در عین حال بقول تفکر پدیدارشناسی، ما هر لحظه به ترس و دلهره و پارانوییای خویش معنایی می دهیم. اینگونه موضوع از یکسو تن دادن به این حالات دیگر خویش و حقایق دیگر خویش و از طرف دیگر نوع رابطه و معنای داده شده به این حالات است. مشکل راوی بوف کور و رمان ورد برهها در این است که هم از حس مرگ و ترس و پارانوییای خویش در عذابند و هم از آن یک لذت و تمتع پنهان و کیف پنهان می برند. کیفی پنهان که در فرهنگ ما بسیار قدیمی است. اینگونه نیز درد کشیدن علامت بزرگی و قدرت است. انسان دردکشیده، بزرگ و مقدس است. راز این حالت دوگانه پارانوییا و ترس و مرگ ایرانی، در این حقیقت نهفته است که همه این حالات در واقع یک میل قتل پدر خیالی و هراس از انتقام و خشم پدر است. هراس و حس مرگ در فرهنگ ایرانی، در واقع تبلوری از میل امحای پدر و دست یابی به یگانگی با مادر است که همزمان احساس می کند که به پدر خیالی و درونیش، بخاطر این احساسات منفی او را اخته می کند و یا می کشد. از اینرو نیز این حالات درد و ترس و مرگ برای ایرانی هم دردآور و هم لذت آورند و او اسیر کیف و تمتع پنهان آنهاست. اینگونه نیز مشکل ایرانی و راوی بوف کور و راوی رمان برهها در این است که نمی تواند با عبور از این خشم خیالی و قبول نام پدر، هم تن به مسئولیتهای مدرن خویش و برای مثال قبول مقام پدری برای فرزند احتمالی و ایجاد رابطه درازمدت زناشویی و یا عشق چندلایه دهد و از طرف دیگر نمی تواند با جذب سمبلیک ترس و پارانوییا و خشم خویش و با جذب سمبلیک این اشتیاقات نارسیستی و تبدیل آنها به تمناهای مدرن و استقلال طلبانه خویش، به جهان فردی و عشق فردی خویش دست یابد. زیرا بهرحال رابطه هر فرد با پدر و یا مادرش و یا با استادش بایستی رابطه ای شکاف دار و پارادکس باشد که از یک طرف به آنها احترام می گذارد و با آنها دیالوگ برقرار می کند و آنها را به سان

جزوی از خویش دوست دارد و همزمان می خواهد از آنها جلو زند و چیزی نو بیافریند و از پدر و مادرش جلوتر رود. بدون این رابطه دیالکتیکی عشق و نفی، نه عشق و احترام زمینی و فانی و نه تحول و دستیابی به جهان فردی و عشق فردی خویش ممکن است. پدر و مادر ما، در درون ما جا دارند و تلاش برای نفی کامل آنها به معنای نفی خویش و کشتن قدرت اعتماد بنفس خویش و بخشی از هویت خویش است وحاصل روان پریشی و بحران درونیست. از طرف دیگر میل چیرگی بر آنها و یافتن راه خویش، بخش دیگر وجود ما و ضرورت زندگی ماست. از اینرو بایستی انسان قادر به تحول این احساسات میل قتل پدر به میل تمنای مدرن و استقلال مدرن باشد و اینگونه می تواند در عین رابطه ای عاشقانه با پدر و مادر خویش، بر آنها چیره شود و چیزی نو بیافریند. یعنی به شکل خندان و سمبلیک آنها را به قتل رساند و حتی باعث سرفرازی آنها با این چیرگی شود. مشکل انسان پارانویید در حالت پیشرفته پارانویید در همین است که این میل قتل پدر و یگانگی بر مادر، از درونش به برون فراافکنی میشود و به شکل یک سیستم از تصورات پارانوییک تبلور می یابد و شخص پارانویید خیال می کند که دیگران قصد کشتن او را دارند. آنچه که در واقع چیزی از او طلب می کند، نظام سمبلیک و دیسکورس است. از اینرو فرد پارانوییک درست احساس می کند، که دیگران از او توقعی دارند. مشکل او در این است که خیال می کند، پشت این نظام سمبلیک و واقعیت سمبلیک با خواستهایش، یک فرد واقعی نیز ایستاده است که خشمگینانه به او می نگرد و قصد کشتنش را دارد. این فانتزی نهایی،همان میل قتل پدر و ترس از انتقام پدر است که به شکل فانتزی پارانویید تبدیل می شود. زیرا زندگی و جهان سمبلیکمان مرتب از ما می خواهد،نقش و مسئولیتهای جدیدی را به عهده گیریم.بقول نگاه پسامدرنی، ما یکایک تاخوردگی زمانه خویشیم و تعهدی نسبت به جهان و تاریخمان و هویتمان داریم. زیرا این تاریخ و هویت، خود ما هستیم و با نفی این تعهد و یا اسارت کورکورانه در این تعهد، به نفی خویش و فردیت خویش می پردازیم. راه درست آری گفتن به سرنوشت خویش است. اینجاست که پدر و پسر،دختر و مادر وارد دیالوگ میشوند و هر کس به بخشی از دیگر تبدیل میشود و انسان به کمک این قدرت و هویت گرفته از پدر و مادر و فرهنگ خویش، اکنون نگاهش به بیرون است و عشق و حقیقت فردی خویش را می جوید و تلفیق خویش را می آفریند. اکنون او در این صحنه سمبلیک که پدر به نام پدر و نماینده قانون صحنه و ضرورت دیالوگ تبدیل شده است و مادر به شور عشق به زندگی و قدرت نارسیستی عاشق شدن و عشق ورزیدن تبدیل شده است، می تواند تن به عشق و حقیقت فردی خویش و به تمنای خویش دهد. تمنایی که مرتب قابل تحول است، زیرا جهانش تثلیثی است و او همیشه از ضلع سوم و جای پدر، می تواند به رابطه و جهان خویش بنگرد و آن را در دیالوگ با خویش و یا با معشوق و رقیب متحول سازد. بزرگترین قدرت انسان دست یابی به این حالت است که در عین توانایی تن دادن به هماغوشی، چالش و بازی زندگی، همزمان بتواند از گوشه ای دیگر نیز گاه بگاه به خویش بنگرد و از چشم اندازهای مختلف خویش را بررسی کند و یا با دادههای این چشم اندازها با معشوق و رقیب به دیالوگ پردازد. طبیعی است که وجود روابط بد با پدر و وجود یک پدر جبارو سرکوب کننده استقلال فرزند و یا وجود پدری ناتوان از اجرا کننده نقش پدر کمک کننده به استقلال و فردیت فرزند، باعث رشد و تولید این حالات پارانویید میشود. یعنی این حالات ناشی از ناتوانی از جذب سمبلیک اشتیاقات خویش و قبول نام پدر از یکسو و از سوی دیگر عوامل خارجی مثل پدر جبار و ستمگر است که با ستمشان، ایجادگر طغیان خیالی کودک بر ضد هر سیستم سمبلیک و نظم و قانونی میشوند. انسان تمنای دیگریست و هر بیماری و اختلالش،حاصل این تداخل تمنای درونی و برونی، عوامل درونی و برونیست. زیرا در نهایت درون و برون یکیست.

3/ از عارف تراژیک/کمیک رمان تا عارف خندان زمینی

در بحران مدرنیت/سنت ما ایرانیها، ما دیگر بار تبلور مثلث ادیپالی خویش را و جدل میان میل به یگانگی به مادر و نگاه جداکننده پدر، جدال میان کشش به اشتیاق مدرن و خشم پدر و مادر خیالی سنت درون و بمباران ما با احساس گناه را تجربه می کنیم و از آنرو که گذار ادیپالی اولیه درست صورت نگرفته است و فردیت رشد نیافته است، از اینرو نیز گرفتار بحران مدرنیت/سنت باقی می مانیم و نمی توانیم به رابطه سمبلیک با مدرنیت وسنت و به تلفیق خویش دست یابیم. در حالت گذار درست ادیپی، انسان از این صحنه ادیپالی و جدل ادیپالی خارج میشود، و نگاه پدر به جای آنکه به بمباران اخلاقی و اخته کردن روح فرد بپردازد، بخشی از آن به سان فرامن و هویت ما به وجود ما تبدیل می شود و از طرف دیگر پدر از حالت خیالی به حالت سمبلیک و نماینده قانون و صحنه تبدیل میشود و به پشت صحنه می رود. نگاه مادر و میل یگانگی نیز تبدیل به تمنای مدرن عشق و جستجوی عشق در خارج از محیط خانواده می گردد و همزمان عشق مادری به قول کوهوت به ایماژی سمبلیک و درونی تبدیل میشود که سرچشمه اعتماد به نفس و عشق ما به خویش و توانایی عشق ورزی ما به دیگری میشود. یعنی آنگاه به سان فرد ما در جهان سمبلیک و زبان قرار داریم و تن به رابطه تثلیثی خویش با هستی و معشوق می دهیم. رابطه ای که مرتب قابل تحول است. زیرا اینجا همه چیز از سوژه تا تمنایش و قانون، قابل تحول و در نهایت شکاف دار و منقسم است. من نارسیستی ، چه در حالت من سنتی ما ایرانیان و در نهایت حتی من مدرن مبتلا به توهم رابطه سوژه /ابژه ای و قائم بالذاتی سوژه، دارای یک حالت مطلقی و یک یگانگی دروغین است. از اینرو نیز رابطه این من نارسیستی با هستی دارای حالتی شیفتگانه/متنفرانه است و برای مثال

در مورد من سنتی، به دیگری و خدایش یک قدرت تام می دهد و می خواهد با او یکی شود. یا در قالب من مدرن، باور دارد که موجودی یگانه و مستقل از محیط اطراف خویش است و نمی داند که او و دیگری، سوژه/ابژه در واقع یکی و تمناهای همدیگر هستند و هر کدام، دیگری را می آفریند. از اینرو نیز در حالت من سنتی، ما شاهد عدم دیالوگ و یک مونولوگ و گرفتاری در افسون نگاه دیگری، چه در عشق و یا سیاست و مذهب و رابطه مرید/مرادی هستیم . در حالت من مدرن ما شاهد دیالوگ، اما بدون عمیق شدن و ژرفا یافتن این دیالوگ چه در زمینه عشق،اروتیک و یا سیاست هستیم. زیرا همیشه دیواری نازک میان سوژه/ابژه وجود دارد و هر کس برای دیگری یک ابژه است و از اینرو حالت چرخشی دیالوگ درست صورت نمی گیرد و جهان مدرن به کسالت و سادگی غیرقابل تحمل زندگی تبدیل میشود، زیرا نمی تواند سراپا و با تمامی وجودش به تمنایش بدنبال دیگری و به تمنایش بدنبال تمنا و عشق تن دهد، زیرا برای این کار بایستی این دیوار نازک را بشکند و تن به دیگری و تمنایش به دیگری دهد. با گذار کامل به حالت فردیت سوژه وار لکانی و یا به حالت جسم خندان نیچه ای و یا جسم هزار گستره ای دلوزی، ما شاهد گذار بالغانه و توانایی دست یابی به انواع عمیقتر دیالوگ و فردیت هستیم. زیرا در نگاه لکانی، سوژه که با قبول محرومیت از عشق مطلق مادر و قبول نام پدر پای به جهان سمبلیک و تثلیثی خویش نهاده است، در واقع یک سوژه منقسم و شکاف دار است. این بدان معناست که ما در هر لحظه برای دیدار خود، بایستی به حالتی و هویتی و نقشی از خویش تن دهیم و این لمس خویش در قالب دیگری و این امکان تحول مداوم این دیگری، باعث میشود که ما همیشه متحول باقی بمانیم. در واقع اینگونه انسان به یک تنوع در وحدت تبدیل میشود و یا در حالت جسم گرایانه آن و تبدیل شدن به جسم خندان چندلایه و متحول، تبدیل به یک وحدت در کثرت و کثرت در وحدت می شویم و قادر به دست یابی به هزار حالت و گستره خویش. این حالت دوگانه سوژه بدان خاطر است که همانطور که لکان در مقاله <کانت و دساد> توضیح می دهد، سوژه هم فاعل خبر و هم فاعل جمله ایست که می گوید(21). این بدان معناست که برای مثال، وقتی من می گویم:< من ایرانی هستم>. این ایرانی بودن به سان دیگری و سمبل یک دیسکورس و نقشهای داده شده توسط دیسکورس بر من ظاهر میشود که در عین حال بخشی از وجود من است و من به عنوان فاعل این جمله، اکنون بایستی به این سمبل و دیگری که در جانم نقش بسته است و تمناهای خویش را دارد، تن دهم. یعنی همزمان بایستی به سان فاعل جمله ام، به خواست هویت ایرانیم، به هویت خودم تن دهم و این هویت را در جهان سمبلیکم جذب کنم، اشتیاقات سنتی ام را در جهان سمبلیکم جذب کنم و اینگونه یک ایرانی متفاوت و مرتب در حال تحول گردم. اینجا نیز مشکل من نارسیستی و رابطه غلطش با سنت و مدرنیت مشخص میشود. زیرا من نارسیستی بخاطر رابطه شیفتگانه/متنفرانه اش با هستی که در ذات خویش یک توهم است و می خواهد با هر چیز به یگانگی نارسیستی برسد، وقتی می گوید که <من ایرانیم>، واقعا باور می کند که ایرانی بودن در جان و وجودش حی و حاضر است و ایرانی بودن را بجای خودش می گیرد . او به بخیال خودش این تصور دیگری همان خود اوست و متوجه نیست که او در واقع با این کار، هویتش را به یک دیگری تمامیت خواه و مطلقی تبدیل میکند، که می خواهد با او یکی شود و بدین وسیله به لذت نارسیستی یگانگی دست یابد. حاصل این ارتباط نارسیستی با دیگری و با هویت خویش، این است که آنگاه این هویت بزرگ و مقدس و تغییرناپذیر می شود و انسان نارسیستی به سان سرباز جان برکف این هویت، دست به قتل هر عنصر مخالف این هویت می زند و اسیر رابطه مرید/مرادی با هویت خویش می گردد و با اینکار باعث می شود که سنتش،هویتش ایستا و ناتوان از تحول و پویایی شود.همانطور که خودش نیز محکوم به سترونی و اختگی می شود. با چنین حالت ارتباط نارسیستی با هویت است که آنگاه جملاتی مانند<هنر نزد ایرانیان است و بس> بوجود می آید و یا می خواهند با پاک کردن زبان فارسی از هر کلمه عربی و خارجی به اصل ایرانیت برگردند، ایرانیت اصیلی که در واقع هیچگاه این وجود نداشته است. زیرا هویت ایرانی، یک هویت تلفیقی است و در خویش از تمدنهای بین النهرینی،هخامنشی، اسلامی و یا مدرن و نیز تمدنهای اقوامهای مختلف خویش را در بر دارد، و تنها راه برای ایرانی دست یابی به تلفیق این تنوع خویش و دست یابی به یک وحدت در کثرت، به یک هویت ملی ایرانی مدرن و رنگارنگ، به یک جهان چندزبانی و نگاهی و همراه با هویت مشترک ایرانی می باشد.هویت و جهانی تلفیقی که هم قادر به تلفیق درست و برابر دنیای رنگارنگ درون خویش و هویتهای مختلف مذهبی، مدرن، اسطوره ای خویش است و هم قادر به تلفیق درست میان سنت/مدرنیت/پسامدرنیت و دست یابی به انواع مختلف این تلفیق قابل تحول در علم،هنر و سیاست و رشد مداوم خویش و جامعه و هویت خویش. اینگونه ایرانی در عین ریشه داشتن در سنت، مغرور و خندان ایستادن بر گنجینه بزرگ هنری و علمی و تاریخی خویش،همزمان مرتب متحول می شود و به یک گذار مثبت ادیپی دست می یابد و این گنجینه را نیز نقد می کند. زیرا رابطه او با گنجینه اش نیز بایستی یک رابطه سمبلیک باشد و راهی جز این ندارد،وگرنه اسیر نگاه سنت و اسیر نگاه مادر خیالی و پدر خیالی و تمتع نارسیستی یگانگی می شود. او به عنوان یک فرد ایرانی مدرن، به سان یک جسم خندان مدرن از این زمین مرتب نیرو می گیرد و می تواند عشق نارسیستی مادر به یک نگاه مدرن نارسیستی به هستی و دیدن جهان به ساز یک بازی عشق تبدیل کند و از سوی قدرت پدر را در خویش جذب می کند و خواهان سروری بر لحظه و جهان خویش و دستیابی به سعادت و عشق فردیست. اینگونه او با این دو ریشه مهم عاشقانه/سرورانه، قادر به جذب مدرنیت/پسامدرنیت در خویش و در خدمت سعادت خویش می گرد و در عین ایرانی بودن،جهانی میشود و مرتب انواع جدیدی از تحول می یابد. با اینکار او می تواند همزمان شور عشق ایرانی و قدرت غربی را با یکدیگر پیوند زند و جهانش را به یک بازی عشق و قدرت، به یک بازی و جدل و دیالوگ خندان عشق و قدرت میان عاشقان زمینی مختلف بر سر زیباترین و پرشورترین تفسیر را بیافریند. جدلی عاشقانه وخندان که بر بستر رواداری استوار است.

زیرا این عاشقان در نهایت همزادان هم و بخشهای دیگر هم هستند. زیرا هر دیگری، من است و تمنای من است. چالش،دیدار و تلفیقی که طبیعتا می تواند در عین زمینی بودن و ریشه داشتن در فرهنگ خویش و مدرنیت، هزارگانه باشد. همزمان ضرورت این تلفیق و ناممکنی نفی دیگری و یا کپی کردن دیگری نشان می دهد که چرا ایرانی نمی تواند برای گیتی گرایی و فردیت خویش، راهی مثل اروپا رود و چرا بایستی در عین یادگیری و تن دادن به مضامین مدرن و جذب این مضامین در فرهنگ خویش، نگاه و حالت خاص خویش از گیتی گرایی و فردیت را بوجود آورد. زیرا تحول تنها در چهارچوب دیسکورس و زبان و جهان سمبلیک ممکن است و این تحول از اینرو بر بستر فرهنگی و زبانی یک فرد و جامعه و جذب نکات نو و فرهنگ نو در این بستر و پاکسازی بستر فرهنگی خویش از عناصر مرده و یا ناتوان از زیستن نو صورت می گیرد. راهی دیگر وجود ندارد. از اینرو نیز آن کسانی که اکنون ناگهان می خواهند هویت ایرانی خویش را بدور اندازند و یا بقول برخی هنرمندان،<هر جایی، همه جایی> شوند، در حقیقت اسیر یک توهم نارسیستی اند. زیرا انسان نمی تواند همه جایی شود. او می تواند دوفرهنگی، دوملیتی و یا چندملیتی شود و یا با وجود ایرانی و آلمانی بودن، حالتی جهانی نیز داشته باشد، اما نمی تواند از هویت و دیسکورس درونی و فرهنگی خویش فرار کند. تنها بر بستر این هویت و فرهنگ است که همزمان می تواند به انسان جهانی و مدرن و پسامدرن تبدیل شود. او تنها وقتی دو پایش بر روی این زمین فرهنگی استوار باشد، می تواند با تن و اشتیاقاتش با دیگری و مدرنیت و غریبه تماس گیرد و ترکیبی نو بیافریند و اینگونه به فرزند زمین و آسمان ، به فرزند مادر و پدر خویش تبدیل شود. از اینرو نیز برای دست یابی هنرجهانی ایرانی و هنر مدرن ایرانی متفاوت، ایرانی نمی تواند جهان چندواقعیتی جویس، واقعیت جادویی گابریل مارکز را تقلید و یا کپی کند و یا بخواهد نیچه و دکارت شود. زیرا بستر فرهنگی متفاوتی دارد. بلکه او می تواند با نگاه فردی خویش و با استفاده از بستر فرهنگی خویش، با ایجاد رابطه سمبلیک و تثلیثی با فرهنگ خویش و بر بستر این رابطه مدرن با فرهنگ خویش به جذب جهان نو و هنر نو و تکنیک نو بپردازد. یعنی او بایستی با شناخت بستر فرهنگیش و استفاده و جذب سبملیک عناصر هنری جهانش، از شهرزاد هزار و یک شب تا روایتهای امامان، از شیرین و فرهاد نظامی گنجوی تا حافظ و خیام و عبید زاکانی، با استفاده از حالت کولاژوار موسیقی ایرانی و فراگمنتی و یا روایت در روایت داستانهای ایرانی، با استفاده از اسطوره و تاریخ کشورش و خودش، همزمان این عناصر را در نگاه و متن مدرنش با جهان چندواقعیتی جویس، با زمان خطی رمان مدرن، با واقعیت جادویی مارکز در هم آمیزد و نگاه متفاوت و مدرن خویش را، واقعیت مدرن و پسامدرنی خویش را، گیتی گرایی و فردیت مدرن و متفاوت خویش را بیافریند. تنها اینگونه او می تواند از چندپارگی خویش به چندلایگی دست یابد و همزمان چیزی کاملا متفاوت بکمک این بستر فرهنگی خویش بیافریند. زیرا دقیقا همین سنت و فرهنگی که باعث عقب ماندگی و عزابش شده است، در عین حال تنها گنجینه واقعی او و ثروتش، و پیش شرط تفاوتش و خلاقیش و تلفیقش است. موضوع دستیابی به یک رابطه سمبلیک و بافاصله با سنت خویش و مدرنیت و دستیابی به تلفیق خویش است، به تلفیق اسطوره و واقعیت، به تلفیق خرد مدرن و خرد شاد ایرانی، به تلفیق حالت دیونیزوسی نیچه و رند قلندری حافظ، به تلفیق مذهب و ایمان مذهبی و فردیت مدرن ، به تلفیق نظربازی حافظ، تمناپرستی خیام و طنز عبید با گیتی گرایی مدرن، به تلفیق موسیقی ایرانی و جهانی، به تلفیق حالت چندمعنایی حافظ و جهان چندواقعیتی پست مدرن، و همه این تلفیقها بر بستر نگاه مدرن و سمبلیک فردی خویش، بر پایه جسم چندلایه خویش، برپایه زنانگی و مردانگی چندلایه خویش. آنگاه هم گذار از بحران ممکن میشود و هم ایجاد خلاقیت. اینگونه نیز هرجا اثری از خلاقیت و فردیت علمی و هنری می بینیم، شاهد نوعی تلفیق و یا دست یابی به نوعی چندلایگی هستیم. همانطور که رضا قاسمی نیز در این کتاب به یک چندلایگی و تلفیق حالت کولاژوار موسیقی ایرانی/ حالت تک راوی مدرن/ حالت شبکه ای و تکنیکهای پسامدرنی دست می یابد.

همانطور که محسن نامجو در موسیقی، اکنون قادر به تحولاتی نو و تلفیقهای نویی شده است و توانسته است، با تلفیق موسیقی ایرانی و غربی،با شکستن لحن و روایت کهن خواندن حافظ و در موسیقی ایرانی، به تاویلی نو از حافظ و غیره و ترکیبی نو و موسیقیایی دست یابد.یا تلاشهای علیزاده در این مسیر و ایجاد پیوند میان کولاژهای مختلف موسیقی ایرانی توسط یک موضوع قابل تحسین است. اینها تحولات مثبت و خوبیست. همانطور که در کارهای هر هنرمند خوب ایرانی نیز می توان درجه ای از این فردیت و تلفیق را یافت و همزمان می توان دید که تا کجا قادر به این تلفیق بوده اند و کجا در جا زده اند. یعنی کجا ناتوان از دست یابی به تلفیق نهایی و گذار نهایی به جهان سمبلیک و متفاوت ایرانی خویش بوده اند. جهانی سمبلیک که طبیعتا مرتب از نو نوشته و متحول می شود. از اینرو نیز بحث کسانی که از یکطرف می خواهند برای مثال عرفان را مدرن یا پسامدرن نشان دهند و یا بحث مخالفان آنها که می خواهند، سنتی بودن و غیرمدرن بودن عرفان و یا ناتوانی مذهب از تحول مدرن را نشان دهند، هر دو در نهایت نگاهی غلط و ناشی از عدم درک صحیحی مبانی مدرنیت است. یعنی این دوستان در واقع سوراخ دعا را گم کرده اند و هنوز در حالت شیفتگانه/متنفرانه با سنت و مدرنیت بسر می برند. زیرا عرفان نه مدرن یا پسامدرن است. بیچاره حافظ و مولانا که اگر این حرفهای قبیحه درباره خویش را بشنوند، در قبر می لرزند. موضوع اما این است که برای ایجاد مفهوم جدید فردیت، مفهوم جدید عشق مدرن،مفهوم جدید گیتی گرایی ،خردگرایی،انسان گرایی و غیره و ایجاد یک دیسکورس مدرن، بایستی و راهی جز آن نداری که این مفاهیم نهفته و حک شده در فرهنگ و جان خویش، در دیسکورس و زبان خویش را با نگاهی مدرن و بافاصله بیابی و نوزایی کنی و از عناصر منفی ضد مدرن رها سازی و آنگاه و یا همزمان این مفاهیم نوزایی شده سنتی را با عناصر مدرن در هم آمیزی و به یک تلفیق مدرن دست یابی. زیرا کپی کردن ممکن نیست. زیرا نمی توانی گیتی گرایی مدرن را بشکل سحرزدایی و عقلانیت مدرن و راسیونالیسم به دیسکورس و جان

خویش وارد سازی. زیرا دیسکورس و جانت و زبانت این حرف نو را مثل یک جسمک بیگانه پس می زند. همانطور که مرتب پس زده است. زیرا همان لحظه که این کلمات را به فارسی ترجمه می کنی، بخاطر ساختار زبان و روانت، آنها را به حالت عرفانی و مذهبی درمی آوری و مسخ می کنی. زیرا بستر فرهنگی و زبانیت متفاوت است. از اینرو تنها با شناخت اشتیاقات مدرن خویش می توانی، عشق یگانه پرست عارفانه و نارسیستی خویش را با قبول فردیت معشوق در جهان سمبلیک خویش تلفیق کنی و به مفهوم عشق مدرن ایرانی دست یابی که هم عاشقانه/عارفانه است وهم زمینی و قادر به قبول فردیت دیگری. اینجاست که عارف زمینی و عشق زمینی نوی ایرانی زاییده میشود. از اینرو گفتن اینکه اسلام، زردشت و میترایسم و غیره قابل تحول مدرن نیستند، در واقع یک تف سربالاست. زیرا اگر مسلمان ایرانی نتواند رابطه ای نو و مدرن با مذهب و خویش ایجاد کند و هم بتواند به مکه رود و هم تن به دادگاه دنیوی و قوانین دنیوی دهد، ،آنگاه دچار بحرانی عمیقتر و یک شیزوفرنی فرهنگی عمیقتر میشود که باعث تشدید بحران و تکرار مداوم بازگشت به خویشتنها خواهد بود. شیزوفرن و چندپارگی روانی که در همه سطوح روانی فردی و جمعی جامعه ما رشد کرده است . بدون این تلفیق، نه هیچ کدام از ما و نه فرهنگ ما قادر به گذار نهایی و دست یابی به حس قدرت و سلامت تازه،دست یابی به خلاقیت و شکوفایی خواهد بود. تنها بحران تشدید می شود و راههای تلفیقی بینابینی بیشتری ایجاد میشود که بر ضرورت دست یابی به تلفیق نهایی تاکید می کنند. از اینرو نیز تحول سمبلیک و ادبیی ما، کاملا شبیه اروپاییان صورت نمی گیرد، بلکه حالت تن دادن به جهان سمبلیک و فردی ما، با قبول و دیدن تفاوتهای فرهنگی و تاریخی صورت می گیرد. اینگونه در فرهنگی که نگاه مادر و عشق مادرانه و میل وحدت عارفانه قویست و از طرف دیگر میل سروری پدرانه نیز قویست که خویش را اکنون بشکل منفی بمباران با احساس گناه و مطلقیت و حاکمیت اخلاق مطلق گرا نشان می دهد، از آنرو نیز گذار ادبیی در ایران و تبدیل ایرانی به زن و مرد مدرن و چندلایه، از طریق ایجاد یک جهان سمبلیک عاشقانه/قدرتمندانه و فانی، از طریق عبور از این حالت مسافر بودن بدنبال عشق مطلق و عبور از این حالت خیر/شری، اهورامزدایی/اهریمنی در درون و برون و ایجاد ایجاد اشکال مختلف و متفاوت جهانی عاشقانه و زمینی و با دستیابی به یک وحدت اضداد،به وحدت در کثرت و به ایمان سبکبال و تبدیل زندگی به یک بازی
عاشقانه/قدرتمندانه/اغواگرانه و انواع مختلف این ترکیب و تلفیق صورت می گیرد. از طریق انواع مختلف تلفیق زمان ابدی و لحظه و دست یابی به شکلهای مختلف این تلفیق مانند زمان چرخشی ما عارفان زمینی که نه تکرار است و نه خطیست، بلکه اسطوره ای/واقعیتی/ جادویی است و در حالتی مارپیچی مرتب متحول میشود و به عرصه نوینی دست می یابد و همزمان گذشته و حال و آینده را در خویش دارد و خود به سان جسمی خندان در هر لحظه هم کل تاریخ و هم لحظه و هم چون آینده نازاده است و میترایی خندان،حافظی خندان،سیاوش و حسینی پرشور و زمینی است و جهان عاشقانه/قدرتمندانه و مدرن خویش را می آفریند و با نوزایی فرهنگ بازی و نظربازی حافظ و تلفیق آن با دیالوگ مدرن و بازی قدرت و عشق پسامدرنی و جسم گرایانه، به عاشقان زمینی تبدیل میشود که تن به بازی عشق و قدرت و دیالوگ با هستی و دیگر عاشقان زمینی می دهد، تا دیگر بار پلهای شکسته را بسازند و بر تراژدی فرهنگی خویش چیره شوند و بجای پسرکشی و یا پدرکشی که در نهایت یکی هستند، به دیالوگ نسلها و چالش خندان نسلها بر سر بهترین و عاشقترین حقیقت فانی،نگاه فانی برای رفع مشکلات لحظه و دست یابی به اوج عشق و قدرت زندگی دست یابند و این بار پدر و پسر، رقیب و دگراندیش، مادر و دختر در کنار هم به ساختن جهانی نو و زمینی و خندان دست زنند و دیالوگ و چندزبانی آغاز می شود. اینگونه، جهانی زمینی و چندلایه و با تفسیرهای متفاوت و خندان زمینی و جدل خندان این تفاسیر بر سر سروری بر لحظه و زمین و تحول مداوم و مدرن جهان ایرانی آغاز و ممکن میشود و همزمان با این تحول، ایرانی زن و مرد نگاهی نو و متفاوت،هنری نو و متفاوت و ایرانی به جهان عرضه می کند. نگاهی که بر بستر عشق مادرانه و اسطوره و تجربه و خرد پدرانه،بر بستر فردیت چندلایه زنان و مردان مدرن و عاشقان خردمند ایرانی ایجاد شده است و اکنون به جهان، تبلوری نو از چندسیستمی،چندنگاهی و یا جادوی واقعیت عرضه می کند و هم هر لحظه از آنها یاد می گیرد. زیرا با هستی و دیگری در دیالوگ مداوم و چالش خندان مداوم است. زیرا اکنون به سان جسم خندان و فرد مدرن ایرانی، قادر به هضم و جذب سمبلیک جویس و ناباکوف،دریدا و کافکا و دیگران و ایجاد تلفیقهای متفاوت خویش است. چنین انسانی آنگاه می تواند بر بستر این عشق مادرانه، به زمین و زندگی اعتماد کند و تن به زمین و زندگی و جسم خویش دهد و بگذارد زمین و زندگی او را چون کودکی خندان،چون کودک نیچه ای و یا جهان ریزومی دلوزی بر دستهای خویش حمل کند و مرتب تفاوتی نو آفریند و یا با ترکیب مدرن حافظ/نیچه به کودک عاشق و قدرتمند و به بازی عشق و قدرت دست یابد و به چرخی خودچرخنده تبدیل شود.تا بتواند همزمان با این حس عشق و اعتماد به زندگی، هر لحظه به اتفاقات و حوادث زندگی خویش، به اشتیاقات مختلف خویش تن دهد و به سان فرد مدرن ایرانی، به سان فرهنگ مدرن، مرتب معنایی نو از لحظه و اشتیاقاتش بیافریند،معنایی نو از اروتیسم،عشق و لحظه.
زیرا اگر زمین مادر است ، آنگاه لحظه و اتفاق پدر است و انسان مدرن ایرانی انسانیست که می تواند ، به پشتوانه عشق مادری و اعتماد به نفس خویش و با عبور از خشم نارسیستی به پدر ، اکنون به لحظه و قانون و دیسکورس خویش تن دهد و هر لحظه خندان و اغواگر، ایجادگر تفاوتی در دیسکورس و جهان خویش و ایجادگر وسوسه ای نو و اغواگری نو و تفاوتی نو شود و لذتی نو، فکری نو بیافریند. این چنین ایرانی و فرهنگی با آن گنجینه عظیم و با این توانایی جذب مدرنیت، بر تاخیر فرهنگی و تاریخی خویش چیره میشود و وارد قرن جدید شده، مهر خویش را بر آن می زند و نگاهی متفاوت و خندان،نگاهی زمینی و رنگارنگ و اغواگر می آفریند. زیرا در یکایک ما بازیگری خندان و عاشقی وسوسه گر و نیز سروری پنهان، نارسیستی پنهان نهفته است. بی دلیل نیست که ما این فرهنگ خیر وشر را برای سرکوب

خویش ببار آورده ایم. بقول نیچه خواجگان احتیاج به سرکوب خویش و فرهنگ خیر وشر ندارند. موضوع این است که با این گذار درست ادبیی و تبدیل شدن به جسم خندان و چندلایه،با عبور از بحران سنت/مدرنیت و تبدیل شدن به سوژه منقسم لکانی یا جسم خندان ما جسم گرایان، آنگاه این عارف و عاشق و خردمند ومومن زمینی، تن به شورهایش می دهد و در هر لحظه معنایی نو به آنها می بخشد و زیبایشان می کند. اینگونه او ساتیر خندان، عارف خندان و زمینی، خردمند شاد، مومن سبکبال می شود و جهانش،جهانی رقصان و چندلایه می گردد.

موضوع، این عبور نهایی ار بحران خویش و یا درک درست و بیان این درک بحران از طریق سبک و محتوای متن خویش است، خواه متن هنری، روشنفکری و یا متنی فردی باشد. حال با این توضیحات می توان به جواب متن رمان به بحران راوی و نوع گذار او پرداخت و دید که آیا رمان قادر به ایجاد تلفیقی عمیق و یا گذاری نوین و یا حداقل درکی تراژیک/کمیک و اندیشمندانه از آن است و یا اینکه قهرمان متن، در نهایت اسیر بحران باقی می ماند و متن نیز ناتوان از گذار نهایی و دگردیسی نهایی می گردد. در بخش اول و دوم رمان، دو بخش است که بخوبی می توان این بحران و جواب نهایی راوی را بدان نگریست و به سنجش نمونه گذار او از بحران پرداخت و موفقیت و یا عدم موفقیتش را سنجید. صحنه اول در متن اول در کولاژ 9 <جایی میان بنفش و خاکستر> است، که راوی از پزشک چشمش پانتیه معنای حقیقت را می پرسد و به او می گوید که از دفعه قبل، بعد از جراحی چشم راستش، جهان را با چشم راست تازه اش بنفش و با چشم چپ خاکستری می بیند. این سوال بویژه از این جهت برای راوی مهم است که اکنون قرار است که چشم دیگرش نیز جراحی شود. چشم همان تبلور فالوس و تمنا است. به این خاطر نیز ادیپ پس از همخوابگی با مادرش، چشمان خویش را کور می کند. زیرا با تن دادن به یگانگی نارسیستی، او فردیت خویش را و توانایی دیدن و نقد را،قدرت خویش را از دست می دهد و دیگر قادر به حس تمنای انسانی و فانی نیست. بهای بازگشت به بهشت، از دست دادن فردیت و عشق و تمنای زمینی است. زیرا این عشق و تمنا، در نتیجه فانی بودن و بهای فانی بودن و محرومیت از بهشت مادری بدست می آید. این آزادی بهای رهایی از آن وابستگی و یگانگی اولیه است. آزادی ایی که با وحشت و مرگ آگاهی نیز همراه است و هر بوسه و لذت ما را با طعم گس درد و هراس نیز همراه می کند. اما همین طعم دیگری، باعث چندلایگی تمنا و ایجاد جهان هزار اشتیاق و هزار تمنای بشری می شود. دیدن جهان به دو رنگ و میل دانستن حقیقت، حکایت از همان بحران سنت و مدرنیت درراوی و ناتوانیش از تلفیق می کند. حکایت از اشتیاق پنهانش به رهایی از بحران و رهایی از این دو رنگی بحرانی و بازگشت به تک رنگی نارسیستی می کند. یعنی اشتیاقی در او، بگونه ای می خواهد بحران را با نفی بحران و سرکوب آن و بازگشت به خویشتن و یا سراپا مدرن شدن حل کند. بجای آنکه تن به دو جهانی،دو نگاهی و یا چندنگاهی دهد و این رنگهای متفاوت را در خویش جذب و تلفیق کند. زیرا برای چنین کاری دقیقا احتیاج به فردیت توانا به تلفیق و توانا به دیدن چندسیستمی در جهان سمبلیک دارد. از طرف دیگر راوی همزمان میل گذار از این تک نگاهی بودن و یافتن تلفیقی نو نیز دارد. از اینرو حالاتش و احساساتش دوسودایی و متناقض است و هر جمله اش با طنزی زیبا همراه است و حکایت از بحران درونش و تلاش برای یافتن راه حلی می کند. هر بحرانی جواب می خواهد. وگرنه مجبور به تکرار بیان خواست خویش و تشدید بحران است.

«حقیقت کدام است، دکتر پانتیه؟»
گره داد به ابروها. چین‌ها جمع شدند در وسطِ پیشانی، و نگاهش برگشت به جایی در اندرون ذهن. می‌خواست بفهمد به کله‌ام زده است یا حرف حساب می‌گویم؟
گفتم: «دو طرفِ صفحه‌ی کامپیوترم دوتا بلندگو هست که روکش پارچه‌ای‌اش را همیشه خاکستری می‌دیدم. پس از آنکه چشم راستم را عمل کردید متوجه چیز عجیبی شدم: با چشم چپ که نگاه می‌کنم این بلندگوها همچنان خاکستری‌اند. اما با چشم راستم آنها را بنفش می‌بینم؛ یک رنگ زنده و شفاف». گفتم: « بنفش یا خاکستری؟ کدام یک «از این دو چشم حقیقت را به من می‌گوید؟
دستش را گذاشت زیر چانه. کراوات قرمزخوشرنگ‌اش پنهان شد زیر آستینِ آبی کت. آن لبخند زیبا حالا رفته بود زیر .پوست گونه‌ها، مثل برقی از تحسین، و می‌تابید مثل درخشش نوری از پس ابر
«.نه این، و نه آن. حقیقت چیزی‌ست میان بنفش و خاکستری »
دکتر پانتیه رفت. اما پرسش‌های من تازه آغاز شده بود. آخر، آدم فقط به چشم های خودش می تواند اعتماد کند و حالا همین تنها نقطه‌ی اعتماد هم داشت ویران می‌شد. فردا که چشم چپ‌ام را هم عمل می‌کردند برای همیشه با هر حقیقت مطلقی وداع می‌کردم؛ و رها می‌شدم در جهانِ مشکوکی از رنگ‌ها و حجم‌های گوناگون. راست است که این اواخر درآستانه‌ی کوری بودم و هیچ یک از رنگ‌ها و ابعادی که می‌دیدم حقیقت نداشت. اما چه کسی می‌تواند بگوید که فردا دو چشم مصنوع به من حقیقت را خواهد گفت؟»

در پایان کتاب و در کولاژ سی و هفت بنام عیسای مغربی، من و توی خواننده که راوی را در سفر درونیش و هفت خوان درونیش همراهی کرده ایم، با نتیجه نهایی سفر و گذار روبرو میشویم. نتیجه ای که در سیر منطقی رمان کم کم آماده می شود و این یک نتیجه تراژیک است. رمانی که با ورد برههای زیر تیغ و بیان زخمهای درونی شروع می شود و بدرون چاه خویش می رود، باز هم سفرش ناتمام و وصالش ناممکن و عبورش از بحران خویش و دست یابی به یگانگی چندلایه خویش ناقص و ناممکن می شود. دیگر بار یک راوی با تمام تفاوتهایش و یک متن ادبی با تمامی نوآوری و یا فردیتش اسیر روایت کهن تراژیک می شود و تفاوت به تکرار تراژیک پیروزی بحران بر تلفیق،پیروزی حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بر فردیت تثلیثی مسخ می یابد و راوی ناتوان از ایجاد عشق و جهان فردی خویش می شود.، رضا راوی متن نمی تواند از این تراژدی عبور کند و و نمی تواند از تلفیق رضا،سیاوش و الیوت درون خویش به فردیت سه لایه خویش دست یابد و سه پاره باقی می ماند. او نمی تواند بحرانش را به سنگ پرشی برای دست یابی به بلوغ تازه اش و تلفیق تازه اش تبدیل سازد و در واقع دیگربار یک بخشش سرکوب می شود و دیگر بار، بخاطر ناتوانی از تلفیق سمبلیک اشتیاقاتش و دو ملیتی و دو فرهنگی شدن کامل، باز به بریدن بخشی از خویش و اخته کردن دوباره خویش دست می زند. گویی بخاطر ناتوانی از دست یابی به نگاهی چندسیستمی و چندزبانی، می خواهد با سرکوب رنگهای دیگر، تنها با یک رنگ بزید و اینگونه باز قصه رابطه شیفتگانه/متنفرانه با سنت و مدرنیت ایجاد میشود. نماد تک ساحتی شدن راوی و ناتوانیش از دگردیسی را ما در رمان به این شکل می بینیم که اکنون جهانش دیگربار اخته و تک رنگی می شود. اکنون او همه جا را خاکستری می بیند. اکنون دکتر مونقره ای و با کت آبی به دکتری مو خاکستری و کت خاکستری تبدیل میشود. بار دیگر تنوع رنگها و اشتیاقات، بخاطر ناتوانی راوی از دست یابی به کثرت در وحدت خویش و یا وحدت در کثرت خویش، بخاطر لحظه ای آرامش و سکون فدا میشود. آرامشی که در خویش اما بوی مرگ و بوی اختگی و بوی بحرانی نو را دارد. زیرا زندگی غیرقابل سرکوب است. اینگونه نیز لحن کلام بیان راوی و سخن گفتن از ادیپ بی منظور خویش، هم حکایت صادقانه تراژدی خویش است، هم تبلور نوعی دهن کجی با سرنوشت خویش و هم در خویش و در لحن کلامش نوعی طنز دارد که راهی دیگر را نیز می گشاید و بعد از طرح این پایان تراژیک به این بخش کمیک اثر و متن می پردازم. باری جهان خاکستری شده راوی، حکایت از اختگی و بریدگی دوباره بخشی از خویش در پای دست یابی به یگانگی نارسیستی با مادر خیالی سنت یا مدرنیت، برای آرامش خیالی در آغوش سنت و یا مدرنیت است. آرامشی که به بهای کوری خویش و از دست دادن فالوس و تمنای خویش، قدرت خویش و بدلی شدن، مصنوعی شدن چشمهایش و تمنایش بدست می آید. گویی عیسای مغربی در عین نجات دادن جانش، جانش را از او می گیرد و او به یک نیمه مرده/نیمه زنده تبدیل می شود. زیرا چشمانش، توانایی بینایی، سنجش و نماد خرد و قدرت تمنا و فالوسش، دیگر از آن خودش و نماد فردیت او، قدرت فردیت او نیست که بتواند با این نگاه و چشمان فردی و با فاصله ای تثلیثی به سنت و مدرنیت خویش بنگرد، بتواند با چشمان و تمنای فردی خویش به اشتیاقات خویش و به معشوق خویش بنگرد، و زیباترین و قدرتمندترین تلفیق از اشتیاقاتش را برای دست یابی به اوج لذت جهان فردیش و عشق پارادکس فردیش بوجود بیاورد. بلکه این یک کپی کردن اشتیاق دیگری، مونتاژ کردن نگاه مدرن است. یعنی مسخ کردن دوباره مدرنیت و خویش و بیگانه شدن هر چه بیشتر از خویش و بحرانی ساختن هر چه بیشتر جهان درون و برون خویش. اکنون صدای پای تراژدی نهایی و قتل و تکرار دردناک بوف کور و تاریخ ایران می آید. اکنون زندگی و یک تفاوت و شور تازه دیگر بار اخته میشود و اسیر روایت عمومی و دیسکورس عمومی می گردد و نمی تواند تفاوت خویش و جهان فردی خویش را بیافریند. راوی صادقانه،راز تراژیک خویش را بیان می کند.

در باز می‌شود. ورود دکتر پانتیه یعنی داخل شدن کت‌وشلوار خاکستری‌ی شیک، موهای‌ی خاکستری‌ی شیک، و لبخندِ مهربان. نه. انگار هیچ دیوانه‌ای هواپیمائی را نزده است به برج مونپارناس. دستم را به گرمی فشار می‌دهد. همینطور که حال و احوال می‌کند، چسب را جدا می‌کند از پوستِ پیشانی. صدف و تنظیف را برمی‌دارد. ناگهان برّاق می‌شود .جهان اطرافم. همه‌ی چیزها شفاف و تمیز و نو
«.با شست‌اش پلکم را بالا می‌برد: « لطفاً پائین را نگاه کنید
نگاه می‌کنم به دامنم و ملافه‌ای که کنار رفته است از روی پاهایم. از شرم لبه‌ی لباس را می‌کشم روی ساق برهنه‌ی .پاها
!- عالی‌ست
نسخه را می‌نویسد و می‌رود. حالا من مانده‌ام و صبحی که جلا داده شده از معجزه‌ی این عیسای مغربی، و حسی گنگ که نمی‌دانم چیست؛ شاید پایان چشم‌های یک اُدیپ بی‌منظور. چشمانی که دیگر چشم من نیست. ساخت دست دکتر .پانتیه است.»

ادیپ بی منظور، همان ادیپ اخته شده و ناتوان از بیان اشتیاق فردی و ناتوان از دست یابی به جهان فردی و عشق فردی خویش و تلفیق خویش است. حال راوی می خواهد با فراموش کردن تار چهلم و بخاک سپردن اشتیاق وصال نهایی، در واقع به آرامش واقع گرایانه مدرن خویش دست یابد. آرامشی که در واقع آرامش قبل از طوفان است. زیرا راوی به جذب نگاه واقع گرایانه مدرن و رهایی از آرمانهای خیالی، از طریق تلفیق مدرنیت/سنت و تبدیل اشتیاقات سنتی و مدرن خویش در جهان سمبلیکش دست نیافته است. او نتوانسته است، اشتیاق در پی تار جادویی و عشق جاودانه

و وصال جاودانه را که اشتیاق بنیادین وجودش است، به یک تمنای عشق فانی و مدرن تعالی بخشد و این شور را در خویش جذب کند. همانطور که نتوانسته است، نهیلیسم مدرن را به مثابه یک نگاه و امکان نگریستن و ابزاری از خرد مدرن خویش و در خدمت فردیت متفاوت خویش جذب کند و برای مثال با جذب نهیلیسم در بستر فرهنگی خویش، به یک نهیلیسم شاد و خندان دست یابد زیرا در جهانی که همه چیز مجاز و تفسیر است، اکنون او می تواند همزمان با حس شور خدایی و شور عشق در همه اجزای زندگی، مرتب تفسیری نو و تاویلی زیباتر از این جهان و واقعیتی رقصان و سبکبال و هزار رنگ بیافریند. اینگونه او به تلفیق شور شرقی وخرد غربی خویش دست می یابد و برای هر دو جهانش نگاهی نو دارد و وسوسه ای نو . بلکه می خواهد با فراموشی اشتیاقش و پس زدن اشتیاقش و با سراپا هیچ و پوچ شدن، به آرامش دست یابد. اینگونه او از پوچی و هیچی یک آرمان نارسیستی دیگر درست می کند که می خواهد به رنگش در آید. اما احساسات و اشتیاقات ما غیرقابل سرکوبند و همان لحظه که سرکوب میشوند، با لباسی دیگر و در قالب مجاز و استعاره در خودآگاهی ما ظاهر میشوند و حق خویش می طلبند.

« رنده را از توی گیره بیرون می‌آورم: «از کجا معلوم که این سه‌تار چهلم هم یک پخی نشود مثل همه‌ی آن چیزهای دیگر؟» چوب‌ها را جمع می‌کنم، می‌گذارم توی کیسه‌ای پلاستیکی و برشان می‌گردانم به همان کمدی که مخصوص انبار کردن خرت و پرت‌ها بود. «بگذار خیال کنم که یک سه‌تار جادویی هست که آنجاست؛ در یک قدمی. کافی‌ست دست به کار شوم، چند روز بعد توی بغل است.». گیره را هم باز می‌کنم. حالا، فردا را با خیال راحت می‌روم به دیدن خانم عبادی. منزل پسرش زندگی می‌کند، توی محله‌ی پانزدهم. »

نیازی به روانکاو بودن ندارد، تا بتوان سریع پی برد که راوی چند روز دیگر ، دوباره به سراغ کمد خواهد رفت و وسایل را بیرون خواهد آورد، تا سه تار جادویی را بسازد و بار دیگر درگیر بحران درونیش می شود. زیرا جادوی سه تار، جادوی عشق و اشتیاقات عمیق درونی او بدنبال سعادت و زندگی،بدنبال بازی و خنده و اروتیسم ،بدنبال لذت جاودانه و گفت و گوی عاشقانه جاودانه با معشوق زمینی/آسمانی است و او نمی تواند از این اشتیاق دل بکند، زیرا این اشتیاق، اشتیاق درونی فرهنگ و تاریخش، اشتیاق درونی و حقیقت درونی خودش و تاریخش و فرهنگش است. هر فرد ایرانی ترکیبی از کودک در جستجوی بازی عشق و پیرمردی هزار ساله است و از آن رو که قادر به ترکیب این دو عنصر تجربه وکودکی به سان قدرتهای خود و به سان شورهای بخش بالغ و فردیت خویش نیست، از آنرو محکوم به چرخه جاودانه جنگ وسوسه/گناه است و تکرار تراژیک قتل خویش است، تا آنزمان که به تلفیقی دست یابد. بزرگترین قدرت و حقیقت روانکاوی در این است که به انسانها نشان می دهد که آنچه در بیماریهایشان، بحرانهای فردی و جمعیشان، اذیت و آزارشان میدهد، افسرده و معتادشان می کند، روان پریششان می کند، در واقع بزرگترین حقایق و قدرتهای آنها، اشتیاقات عمیق آنها هستند. در پشت افسردگی، در پشت اعتیاد و روان پریشی، در پشت بحران سنت و مدرنیت، در پشت جستجوی جاودانه بدنبال عشق، در پشت سرکوب تن خویش بدست اخلاق، در واقع حقایقی و اشتیاقاتی از ما نهفته است که حق خویش می طلبند و می خواهند در جهان سمبلیک ما جذب شوند و جای خویش را بیابند. آنها شورها و قدرتهای ما هستند که تا زمانی به سان تمناهای مدرن اروتیکی، عشقی، سبکبالانه،نارسیستی، خشمگینانه و سرورانه در جهان درون وبیرونمان جذب نشوند و از اهریمن به فرشتگان و الهه گان و یارانمان تبدیل نشوند، تا آنزمان یا به سان اهریمن ما را گرفتار نگاه خویش می سازند و داغانمان می کنند و یا ما با سرکوب آنها مرتب خویش را اخته می کنیم. عشق مطلق مادرانه و جستجوی این عشق، شور نارسیستی بزرگ ما است که در صورت تبدیل آن به نارسیسم خندان و فانی و زمینی، جهانمان را به عرصه بازی عشق و قدرت و تاویلهای مختلف این بازی در همه عرصه های عشق زمینی و آسمانی، از عشق فردی تا علم و سیاست و ایمان می کند. همانطور که در پشت احساس گناه سرکوب گر فردیت و شادی ما، شور سروری ما نهفته است که بجای آنکه در خدمت سروری ما و در خدمت سعادت زندگی ما باشد، بر عکس در خدمت اخلاق و آرمانهای اخلاقی به سرکوب ما دست می زند و از آنرو که در ما این حس سروری قویست، از آنرو نیز این سرکوب قوی و خشن است. باری بقول نیچه انسان جنگجوی ایرانی در دوران صلح به جان خویش می افتد و ما قرنهاست که به جان خویش افتاده ایم. زیرا نتوانستیم از جنگجو به عاشق و خردمند زمینی تبدیل شویم، عاشقی زمینی و خردمند که اکنون با شور سروریش و شور عشقش، عرصه عشق و خرد و دانش را در اختیار سعادت خویش می گیرد و خلاق می شود. اینگونه آنچه قرنها ما را به سان کاهن و عارف داغان کرده است، همزمان بزرگترین قدرتهای ما و گنجینه های ما هستند. زیرا آنها ریشه های زندگی و قدرت زندگی هستند. شورهای ما هستند. از طرف دیگر این اشتیاقات، حتی در شکل بیمارگونه و نارسیستی نابالغانه آن، در شکل رئال و کابوس وار یا خشونتبار آن، ایجاد گر و سازماندهنده خوشی ما و لذت ما هستند. حتی اگر این خوشی، یک خوشی دردآور،خراباتی و داغان کننده باشد. اما باز هم خوشی و اشتیاق و وصال است. از اینرو نیز تا زمانی که به تمنای مدرن و یار ما و قدرت تازه ما، به شور و اغواگری خندان تازه ما تبدیل نشوند، تا آنزمان نیز نمی توانیم از آنها چشم بپوشیم. از اینرو نیز هر فرد بیمار در نهایت ناخودآگاه مانع از سلامت خویش می شود، تا آنزمان که راز بیماریش را بفهمد و حقیقت درون بیماریش، خوشی درد آور درون بیماریش را به تمنا و لذت سمبلیکش و حقیقت فانی سمبلیکش

تبدیل کند. بدینخاطر نیز بیمار افسرده به افسردگی خویش می چسبد و معتاد به اعتیاد خویش، زیرا بدون آنها احساس پوچی کامل می کند و گرسنگی عشقی و روحی می کشد. زیرا بدون آنها، هیچ و پوچ و گرسنه و تشنه است. این حالت درونی بیماریها به سان حقایق پنهان ما و خوشی دردآور و خراباتی ما، همزمان نشان می دهند که چرا هیچکس و هیچ فرهنگی نمی تواند بدون دستیابی به جذب سمبلیک اشتیاقش و دست یابی به تلفیقش، سالم و خوشبخت شود و از بحرانش رهایی یابد. زیرا آنچه که او را داغان می کند، همزمان بزرگترین گنجینه و قدرت اوست. به اینخاطر نیز قادر به داغان کردن اوست. پس تنها راه برای او، جذب این اشتیاق در جهان خویش و تبدیل کردن این گنجینه پنهان، به ثروت آشکار خویش است. تبدیل کردن ضعف خویش به بزرگترین قدرت خویش است و گرنه محکوم به بیماری و فرسایش است.
زیرا بدون خوشی و لذت نمی تواند بزید. پس یا اسیر تمتع بیمارگونه اشتیاقات خویش و بحران خویش می شود و یا این اشتیاقات را به تمناهای سمبلیک خویش و قدرت خویش و یگانگی نوی قابل تحول خویش تبدیل می کندو بجای آنکه در قالب معتاد، شرمسارانه خدا باشد، اکنون سبکبالانه و فانی خدای جهان فانی و زمینی خویش می شود و تن به دیالوگ با دیگری می دهد، با دیگر ایی که به او نیاز دارد،خواه معشوق و یا فانتزیهایش باشند. از اینرو نیز تلاش راوی برای رهایی خویش از ساختن تار جادویی و واقع گرایی شکننده اش بی ثمر است، زیرا این اشتیاق، بزرگترین شور و قدرت اوست و بدون او موجودی تهی و یا ناقص است و محکوم به تشنگی و گرسنگی عشقی/وجودی و جنسی. موضوع این است که بایستی این اشتیاق و این گنجینه از دوش بر زمین گذاشته شود و دیگر باری بر دوش نباشد، بلکه به سان تمنای مدرن و فانی، به سان عشقی مدرن و فانی و جهانی عاشقانه و فانی، باعث خوشبختی راوی و دگردیسی او و خویش شود. زیرا با تبدیل شدن تار جادویی و سفر عشق جاودانه فرسوده کننده به جهان زمینی عاشقانه عارف زمینی، اکنون هم این اشتیاق خطرناک به جهانی و شوری زیبا و زمینی تبدیل میشود و هم با دگردیسی اشتیاق و جذب آن در جهان سمبلیک توسط راوی، خود او دگردیسی می یابد و به عارف خندان زمینی تبدیل میشود که در همه هستی شور خدا و عشق می بیند و با بوسیدن معشوق، ساختن پلی و یا جدل با رقیبی، در عین حال خدا و زندگی و اسطوره را لمس می کند و لذتش و هر بازیش چندلایه و چندتمنایی است.آنگاه او می تواند در عین تن دادن به واقعیت عینی و جزییات آن، همزمان جادوی این واقعیت را لمس و حس می کند و جهانش چند واقعیتی و واقعیت عینی و ذهنیش به یک واقعیت روایتی و حدیث عاشقانه و قابل تحول این روایتهای مختلف واقعیت تبدیل میشود و جهانش می تواند به گونه های مختلف و با لایه های مختلف تجلی یابد. آنگاه لحظه و اتفاق، تجلی سرنوشت و ابدیت میشود. زیرا بقول ویتگنشتاین لمس ابدیت تنها در لحظه ممکن است. زیرا لحظه به معنای بی زمانیست. آنگاه هر لحظه تبدیل به انفجار اشتیاقی عاشقانه و شروع بازی ایی عاشقانه می شود که می تواند چندچشم اندازی و چندراهی و چندروایتی باشد و مرتب تفاوتها و تلفیقهای جدیدی بیافریند و حافظ را با زوربا و یا با ساد و خیام را با دیونیزوس نیچه پیوند زند و طنز عبید را با نگاه ماکیاولی و طنزهای دیگر پیون زند و می تواند خویش و جهانش را تبدیل به یک متن بینامتنی کند. آنگاه او نیز می تواند مانند جویس و بر بستر فرهنگی متفاوت خویش ، از ترکیب هفت خوان رستم و هفت خوانش در روزی در شهری مدرن و یا در نقطه ای از ایران،به یک جهان چندواقعیتی و هنری پسامدرنی و ایرانی دست یابد. همانطور که اولیسیس جویس تبدیل متن سفرهای اودیسه به سفرهای اولیسیس است. یا تکرار بازی اسطوره ای و دایره اسطوره ای و ازلی حافظ را در بستر نگاه مدرن خویش به چرخش تکرار ناپذیر بازی و متن خویش تبدیل سازد و حافظ جدیدش مرتب دگردیسی یابد و همزمان راههایی دیگر و نو رود. یا مثل نگاه باختین، جهانش و متنش را به صحنه دیالوگ همه گذشته،حال و آینده و دیالوگ راویان مختلف ایرانی و چندملیتی در یک کارناوال و بازی چندزبانی خندان عارفانه،مدرن،پرشور،تراژیک/کمیک، در یک روایت در روایت و یا حالت شبکه وار پسامدرنی کولاژهای ایرانی سازد و بر بستر نگاه خویش ،چنان تلفیقی درونی از موسیقی ایرانی با موسیقی مدرن، از تلفیق متن ایرانی با متن مدرن دست یابد که متنش و خلاقیتش، برای هر دو جهانش وسوسه ای نو و بازی ایی نو و امکانی نو برای زیستن و خلاقیت شود. اینگونه او به غریبه ای تبدل میشود که در مرز جهانها و فرهنگها می زید و ایجاد گر ارتباط است و همزمان در هر دو جهان هم وطن است. او به اغواگر تبدیل میشود. اکنون این عارف زمینی بجای سفر در جستجوی تار جادویی، به جهانی عاشقانه و زمینی تن می دهد و به سان جسم خندان و بازیگوش، به سان زن و مرد رقصان و رند و دیونیزوسی، تلفیقها و تاویلهای متفاوت خویش را از این جهان زمینی می آفریند. زیرا هر فردی تنها به شیوه خویش می تواند با هستی دیالوگ کند و به شیوه متفاوت و متفاوط خویش می تواند این خدا و جهان عاشقانه و بازی عاشقانه را ترسیم کند. زیرا رابطه با خدا و هستی یک رابطه شخصی و خصوصی است. پس حدیت عشق بخوان به هر زبان که تودانی! و همزمان این عاشقان زمینی، خندان و بازیگوشانه بر سر بهترین و شرورترین و عاشقانه ترین تاویل در لحظه و در هنر و علم به جدل می پردازند و با هر دیالوگ خندان و پرشوری، با هر جدلی و اغواگری در سکس، عشق و سیاست، در نهایت تحول و دگردیسی می یابند. زیرا تمنایشان، تمنای دیگریست و عاشق برای بازی و دیالوگ عاشقانه و قدرتمندانه خویش، نیاز به معشوق و رقیب همسان و متفاوت دارد.
راوی رمان قاسمی، اما لااقل در محتوا ، ناتوان از این تلفیق و نوزایی فرهنگ خویش و ناتوان از این دگردیسی از عارف سنتی/مدرن چندپاره به عارف زمینی چندلایه، به عاشق زمینی چندلایه و رقصان، به خردمند زمینی شاد و شرور است و می خواهد با بریدن بخشی از خویش، به آرامش خویش دست یابد. همانطور که تاریخش و نیاکانش همیشه همین کار را کرده اند. از اینرو نیز با بریدن قطعه ای از خویش به تکرار تراژیک تاریخ و فرهنگ خویش دچار میشود و نمی تواند از نیاکانش در نهایت عبور کند و تکرار تراژدی می کند و بهای قتل بخشی از خویش را، با احساس مرگ

و نزدیکی قتل نهایی خویش پس می دهد و اینگونه سوگنامه بره ها، با نشستن در انتظار هراس آلود راوی در پی لحظه مرگ و قتل نهایی خویش و خواندن ورد بره های در انتظار ساطور نهایی به پایان می رسد. اکنون بریدن نهایی در راه است. گویی بوف کور تکرار میشود. تنها اینجا راوی و لکاته، در یکفرد حضور دارند و گزلیک قصاب به ساطور تبدیل میشود و مرگ و تکرار تراژدی حضور خویش را بیان می کند و ما کافی است، چند صحفه ننوشته شده بعدی متن را بنویسیم، تا ببینیم که چگونه راوی به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل شده است و خنده ی خشکی می کند که حکایت از مرگ درونش و سترونی درونش است. او به پدری تبدیل شده است که می خواست بشکل خیالی بر او چیره شود و اسیر نگاه مادر و تار جادویی بر قلمدانی خویش و یا این بار بر مونیتور کامپیوتر خویش و خیال خویش می شود و در این افسون و اسارت و تکرار فاجعه گام بگام می پژمرد و می میرد.

.

« همه چیز همیشه خیلی پیش‌تر از آن شروع می‌شود که فکرش را بکنی. هرچه عقب‌تر رفتم دیدم نه، این هم نخستین تکه‌ای نبود که از تنم جدا کردند؛ خانم عبادی به نقل از مادرم می‌گفت: وقتی به دنیا آمدی توی یک کیسه‌ی پر از آب .بودی. کیسه را با قیچی می‌برند و تو را بیرون می‌آورند
!- پس برای این است که تنم پوست ندارد
.خندید
از پنجره اتاق نگاه می‌کنم به سمتِ دیگر آسمان؛ آنجا که تکه‌ای ابر خاکستری ایستاده است در انتهای افق. از کنار ابر هواپیمائی بی‌صدا می‌گذرد. می‌رود به سمت چپ؛ سمت برج مونپارناس. برمی‌گردم و می‌نشینم، پشت به پنجره، روی کاناپه‌ی رنگ و رو رفته‌ی سیاه. و شروع می‌کنم به خواندن ورد؛ همان وردی که بره‌ها می‌خوانند وقتی که در نی‌نی چشم‌ها برق می‌زند تیغه‌ی ساطور.»

4/ جیگر خسته می شی، نقد ننویس

متن یک موجود زنده است که تولید اشتیاق و روایت و ملودیهای مختلف می کند. هر اثر هنری خوب، در واقع یک اثر موسیقیایی با چندین ملودی و صوت و به شیوه تک آوایی و یا چندآوایی است. یعنی این چند ملودی یا در خدمت یک تک روایت مدرن مثل کتاب جنگ و صلح تولستوی و روایت نویسنده می گیرند و یا به حالت چندروایتی و چندآوایی از قبیل داستایوسکی و یا حالت چندروایتی و چند آوایی پسامدرنی و بینامتنی هنرمندانی مثل جیمز جویس، ویرجینیا ولف، ناباکوف و دیگران تبدیل میشوند و این چندنوا با هم موسیقی متن را ایجاد می کنند. اما با این حال هیچ متنی، تنها دارای یک آوا و یک معنا نیست، بویژه یک متن ادبی و هنری. زیرا دقیقا موضوع هنر این است که آشنازدایی می کند و واقعیتش، واقعیت روایتی و همراه با چشم اندازهای مختلف و تفسیرهای مختلف فیگورهای خویش است، حتی وقتی در هنر مدرن، نویسنده این چند معنایی را به بخشهای یک معنای واحد تبدیل می کند و یا می خواهد بکند. اینگونه متون در خویش می توانند تفاوت ایجاد کنند و اینگونه هر نوشتنی هیچگاه پایان نمی یابد و هرچه انسان بیشتر می نویسد، باز مجبور می شود،بیشتر توضیح دهد و با متون دیگری پیوند ایجاد کند، چه متون تاریخی، اسطوره ای، ادبی و یا نواها و آواها و فیگورهای دیگر درون خویش و دیگری. از اینرو نیز بقول دلوز، بیان معنای یک متن ادبی، بدون درک رابطه این معنا با بقیه متن و درک نقشی که این معنا در متن بازی و عمل می کند، یک نقد ناقص و محکوم به خطای شناختی است. خواه نقد روانکاوانه و یا ادبی و غیره باشد. اثر یک وجود زنده است که مرتب در حال ایجاد اشتیاق و فانتزی است و چون یک ماشین زنده دارای ساختار درونی و در عین حال تحول مداوم است. اینگونه نیز بایستی بقول دلوز تن به متن و ماشین متن داد و بازی درونی این ماشین را نگریست و به فلسفه و روانکاوی خود متن پی برد، بجای آنکه از بیرون با فلسفه و روانکاوی به جستجوی معنای روانکاوی بپردازیم. اما می توان این نگاه دلوزی و نگاه لکانی را مانند این نقد جسم گرایانه با یکدیگر تلفیق کرد و هم به متن و فلسفه او تن داد و هم به تحلیلش با موازین روانکاوی پرداخت. با چنین نگاهی به متن رضا قاسمی می توان بخوبی دید که میان محتوای تراژیک رمان و شکل بیان خندان و مالامال از طنز آن یک پیوند ماهوی و دیالکتیکی وجود دارد که بدون درک این پیوند و فونکسیون هر دو بخش تراژیک/کمیک نمی توان به ماتریکس درونی اثر نزدیک شد و آن را درک کرد. بی آنکه بخواهیم و یا به این توهم باور داشته باشیم که ماتریکس درونی اثر کامل قابل درک کردن باشد. زیرا هر خواندنی تفاوتی نو در متن می آفریند. زیرا متن خوب هنری اغواگر و دارای حجابهای خویش است. او یک زن اغواگر و یا یک مرد اغواگر است. حالت تراژیک/کمیک رمان قاسمی، و تفاوت میان حالت محتوا و حالت بیان، حکایت از دو راه مختلف و دو روایت در اثر در برخورد با اشتیاقات خویش می کند. دو راهی که در حقیقت همدیگر را تکمیل می کنند و اثری تراژیک /کمیک می آفرینند. برای درک این دو حالت بایستی ابتدا مثالی از ادبیات مدرن بزنیم. بباور دلوز <نامه به پدر> کافکا از بسیاری

جهات بد و بویژه توسط روانکاوان بد فهمیده شده است. زیرا درست است که محتوای نامه، یک محتوای ادیپالی و بیانگر رابطه ادیپالی و حل نشده با پدر و اسارت کافکا در احساس گناه است ولی شکل بیان نامه در واقع برعکس است و در واقع لحن نوشته وسبک نوشته بگونه ایست که این کافکاست که پدر را سرزنش و شرمنده می کند و در واقع در پشت او تمامی نظام سمبلیک را به نقد و سرزنش می کشد. نظامی که پدر در برابرش زانو زده است. از اینرو بقول دلوز کتابهای کافکا، از یکسو بیان روابط درونی و پیوند زنجیری حوادث درون این سیستم است و از طرف دیگر با سبک و شیوه نگارشش همزمان این جهان وسیستم را می شکند و به زیر سوال می برد و در واقع ماشین سیستم را از کار می اندازد.(22). اینگونه درست است که گرگور در کتاب مسخ در آخر می میرد و سیستم دوباره پیروز می شود. اما همین مرگ گرگور بگونه ایست که در نزد خواننده، این سیستم از این ببعد یک سیستم مبتلا به گناه قتل فرزند خویش و گناهکار است و اعتبار خویش را از دست می دهد و هر کس می داند که حیوان دوباره بر میگردد. هر کس می داند که اشتیاق بدنبال آزادی و فردیت دوباره برمی گردد و حق خویش می طلبد و سیستم ناتوان از قتل نهایی فردیت است. زیرا مثل کتاب محاکمه، خود سیستم در نهایت یک لذت طلبی محض، یک خوشی و اشتیاق محض است. در نوشته رمان قاسمی نیز، ما در محتوا شاهد تکرار تراژدی پیروزی بحران و سنت جستجوی عشق مطلق مادری بر فردیت و تلفیق هستیم . در این عرصه، در واقع رمان با وجود داستانی جذاب و چندلایه و فیگورهای نو، حرف تازه ای نمی زند. زیرا بوف کور این موضوع را با قدرت بیشتری، دهها سال پیش بیان کرده است. تفاوت بوف کور و رمان قاسمی در طنز و خنده زیبا و پرشور رمان قاسمی بوجود می آید که در واقع همان لحظه که به تراژدی تن می دهد، همزمان با خنده و طنز می تواند این تراژدی را تا اندازه ای بشکند و به آن دهن کجی کند و در واقع اشتیاقش به دنیایی نو و تمنایی نو را نشان بدهد و پیروزی تمنا بر روایت کهن را به ترسیم کشد. یعنی اگر در محتوا سرانجام، تفاوت تسلیم روایت کهن میشود و اشتیاق نو به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل میشود، اما شکل بیان روان زنده و جوان و متفاوت باقی می ماند و این سنت را می شکند و این نکته مهم قدرت کتاب قاسمی است. ما در بوف کور نیز با نوعی طنز روبروییم. از یکطرف با زهر خند راوی روبروییم که تراژیک است و از طرف دیگر با طنز ظریف هدایت روبروییم که مرتب با تکرار تراژدی و نشان دادن این حالت ادیپالی در همه عرصه های زندگی ایرانی، در واقع اسطوره زدایی می کند و در پی سنت شکنی است. اما خنده هدایت ظریف و خفه است. خنده قاسمی رسا، اغواگر و پرشور است. اینگونه اثر از تکرار تراژدی به حالت تکرار تراژدی و شکستن تراژدی تبدیل می شود. مشکل قاسمی در این است که این کار را تا به انتها ادامه نمی دهد. از اینرو شکستن سمبلیک تراژدی در محتوا راه نمی یابد و اثر چندروایتی، چندواقعیتی و یا چندزبانی و یا تک زبانی ولی همراه با عمقی بیشتر و راه و اشتیاقی نوین نمی شود. خنده بقول باختین:« نه شکل خارجی که شکل درونی حقیقت است. نه تنها ما را از سانسور خارجی، بل پیش از هر چیز از سانسور درونی نجات می دهد. انسان را از ترس، از تقدس، از نهی شده ها، گذشته و قدرت که در طول هزاران سال درونش شکل گرفته اند می رهاند. خنده اصل مادی و جسمانی را زنده و تثبیت می کند. چشم را بر هر چیز تازه و به آینده می گشاید(23).».

از طرف دیگر خنده و طنز، شکل سمبلیک و بهترین شکل سمبلیک قتل روایت کهن است. نماد بلوغ انسانی و عبور از خشم ادیپالی به پدر است و نمادی از دست یابی به نگاه فردی خویش و حکایت از توانایی تبدیل نگاه پدر و مادر به قدرت درونی خویش می کند. از اینرو بقول نیچه،< ما با خنده می کشیم، نه با خشم>. عنصر نهایی طنز و خنده را که در متن قاسمی نیز بخوبی دیده میشود، بایستی به کمک فروید و روانکاوی شناخت. فروید در مقاله (شوخ چشمی) می گوید که تفاوتی میان شوخی، جوک و شوخ چشمی و طنز است. در حالت جوک یا شوخی ایی مثل < جیگر خودتو خسته نکن و یا جیگرتو بخورم> ما شاهد آن هستیم که ناخودآگاهی از حالت کمدی و شوخی استفاده می کند، تا به بیان اصل لذت خویش و بیان فانتزیهای اروتیکی و خشونت آمیز خویش بپردازد و به ارضای فانتزیهای خویش و لذت خویش دست یابد، بدون آنکه این بیان توسط فرامن و یا من سانسور شود. اینگونه کلمه < جیگر> که در خویش هم میل اروتیکی و هم میل کانیبالی دارد، می تواند با کمک لحن شوخی آمیز خویش را بیان کند. زیرا اگر جدی بگوید می خواهم جگرت را بخورم، سریع سرکوب بیرونی و درونی می شود. بزبان طنز جواب حرفش را حداقل با یک بمباران درونی با احساس گناه و یک سیلی از طرف مقابل و حداکثرش زندانی شدن در تیمارستان اجباری به عنوان کانیبال می گیرد. در قالب شوخی، ناخودآگاهی میتواند این فانتزیهای خویش را بیان کند و به ارضای تمنای خویش دست یابد. از اینرو جوک و شوخی بطور معمول یک محتوای خیالی و نارسیستی و روبنایی سمبلیک دارد. مثل کلمه <کردن> ایرانی و لذت پنهان زبان ایرانی در حین فکر کردن، کار کردن، لذتی نارسیستی از این کردن پنهان و هراسش از فکر دادن، کار دادن، حال دادن. چه برسد به توانایی فکر ردوبدل کردن و دادن. آیا بزبان طنز میان توانایی عدم دیالوگ و این هراس از دادن و تن دادن به دیگری نیز پیوندی هست؟. در حالت شوخ چشمی و طنز، خنده بقول فروید دارای حالتی پرنغز و روحمند میشود. زیرا در حالت شوخ چشمی، در واقع این <فرامن> انسان است، این < نماد پدر و یا اولیای درون خویش، نماینده ایده الهای خویش> است که از عرصه فرامن به عرصه کمدی می رود و گویی پدر زیر بغل <من> و فرزند خویش را می گیرد و با خنده و دوستانه به او می گوید:« خوب نگاه کن. این جهانی است که بنظرت اینقدر خطرناک بنظر می رسد. یک بازی بچگانه و آسان است، آنقدر بچگانه و خنده دار که می شه درباره اش یک جوک گفت و یا شوخی کرد (24).». اینگونه اگر رضا قاسمی در محتوای اثرش، اسیر خشم خیالی به پدر می ماند و اسیر نگاه نارسیستی به مادر و معشوق، اما در سبک و لحن بیانش، گویی به آشتی با این پدر دست می یابد و او را به بخشی از هویت خویش و قدرت

خویش تبدیل می کند و قادر به هضم سمبلیک بخشی از هویت پدری خویش و رهایی از یگانگی نارسیستی و دستیابی به قدرت فردی خویش می شود و به تمنا دست می یابد. در طنز پرشورش او فردیت خویش را می یابد و روایت کهن را می شکند و پدر را در خویش جذب می کند و به بخشی از هویت فردی خویش تبدیل می کند و لذت نارسیستی در پی مادر را به اغواگری زنانه و مردانه اثرش تبدیل می کند و این قدرت بزرگ رمان اوست. این نکته از این جهت نیز جالب است که رضا قاسمی در مصاحبه اش با لونا شادی در صدای آمریکا، در پاسخ سوال لونا که رضا قاسمی چه پیغامی برای پدرش دارد، بنوعی به این آشتی کردن اشاره می کند. رضا قاسمی در جواب می گوید:« پدر اکنون رمانهایت را نوشتم». اینگونه اگر راوی در زندگی شخصی و عشقی اش ناتوان از آن می شود، تن به مسئولیت فردی و رابطه نو، پدر شدن و عشق فردیش دهد، در سبک نوشته اش قادر به این آشتی و گذار می شود و اینجاست که این خنده و طنز قدرت بزرگ رمان قاسمی می شود و این حالت شوخ چشمانه،رندانه،نقادانه،اغواگرانه باعث می شود که خواننده اسیر نوشته است و نتواند اثر را کنار بگذارد و دوست دارد، تا آخر متن را یکسر بخواند. بقول ژان بودریار، ویژگی اغواگری این است که در پی داغان کردن دیسکورسها و محتواها نیست. زیرا اغواگری در سطح و در عرصه نشانه ها عمل می کند. اما در نهایت اغواگرای، رادیکالترین و بنیادیترین شکل تغییر و تفاوت گذاریست. زیرا دیسکورس را در خدمت می گیرد و تنها با چشمکی، نازی، خنده ای، شوخ چشمی، در آن تغییری نو ایجاد می کند و تفاوتی نو می زاید و با این حرکت اغواگرانه، روایت کهن را می شکند و راه را برای تفاوتهای نو، بازیهای نو و اغواگرییهای نو ایجاد می کند. زیرا اغواگری در ذات خویش، چرخشی و برگشت پذیر است. رمان قاسمی قادر به چندلایگی و حالت تراژیک/کمیک و تا حدودی قادر به شکاندن روایت کهن به کمک خنده است و این حالات قدرت این رمان خوب و روان است. مشکل رمان رضا قاسمی در این است که نمی تواند این حالت تراژیک/کمیک و این دست یابی به فردیت خویش را تا به انتها رود و هم در محتوا و هم در سبک، به تحول نهایی دست یابد. زیرا آنگاه می توانست، ما را به پله چهلم بحران درونی راوی بکشاند و رازهای عمیق او را بر خویش و خواننده بیشتر آشکار سازد و اینگونه تفاوت گذاری کند و همزمان هم در محتوا و هم در سبک، ساختارشکنی کند و روایت کهن ر بشکند و راههایی نو برای اشتیاقات و تفاوتهای نو بیافریند. بی آنکه لازم باشد که حتما خود این راه را تا به آخر برود. موضوع ایجاد کردن درهای نو و راههای نو برای خواننده و متن است. از اینرو موضوع در واقع این نیست که چرا راوی عاشق دختری جوانتر شده است و یا احساس پدر/دختری به او دارد و یا اینکه چرا <ش> وارد رابطه ای با احساسات ممنوعه پدر/دختری میشود. زیرا در پشت هر عشق و اورتیسمی، استعاره ای و بازی ایی جنسیتی نهفته است و هر حالت و بازی سمبلیک احتیاج به بخش نارسیستی و خیالی و یا حتی تمتع کابوس وار خویش نیز دارد. زندگی از یک مسیر مشابه حرکت نمی کند. بلکه به تعداد آدمی، راه و مسیر متفاوت برای دست یابی به عشق،خدا و زندگی و حقیقت فردی وجود دارد. مشکل تراژیک راوی و معشوقانش در این است که نمی توانند تفاوت راه خویش را ادامه دهند و به یک رابطه نوی عشقی و سمبلیک دست یابند . آنها نمی توانند از حالت عشقی دوسودایی از یکسو ممنوعه دختر/پدری، و از سوی دیگر زن/مردی، که عرصه ورود آنها به جهان عشق است، به روایت فردی خویش از عشق دست یابند و این عشق دوسودایی را به عشق چندلایه تبدیل کنند و نمی توانند ،هر کدام برای دیگری، هم زن یا مرد، هم معشوق و هم یار، هم اسطوره و هم تاریخ، هم فانتزی و هم واقعیت، هم عشق ممنوعه و هم عشق و تمنای چندلایه شوند. یعنی عشقشان در همان حالت اولیه گیر می کند و نمی تواند تحول یابد. از اینرو نیز محکوم به شکست است، زیرا عشق ممنوعه دختر/پدری امکان حیات مداوم ندارد، اگر که در طی مسیر به عشق زن/مردی چندلایه تبدیل نشود. زیرا آنگاه اسیر روایت کهن می شود و بیمارگونه و تک ساحتی میشود و محکوم به شکست است. اینگونه راوی و معشوقانش هر دو، بخاطر ناتوانی از این گذار سمبلیک و دست یابی به عشق فردی و متفاوت خویش، در نهایت گرفتار روایت کهن می شوند که این عشق ممنوعه را منع و طرد می کند و ار اینرو محکوم به جدایی هستند. و رمان اینجا در سبک دچار سکته و ناتوانی از گذار نهایی از حالت تک آوایی به چندآوایی و از حالت شوخ چشمی به جشن کارناوالی و دیالوگ کارناوالی می شود و در محتوا ناتوان از نشان دادن عمق بحران و یا شکاندن روایت کهن و تراژیک می شود. زیرا نویسنده امکان نمی دهد که ما راوی و رابطه و لحظه عشق و اورتیک را از چشم معشوق ببینیم. از اینرو نیز راوی قادر نیست که به دیدن بهتر خویش و خطای خویش نائل آید. زیرا برای دیدن، ما احتیاج به دیگری و نگاه او و دیالوگ با او داریم. زیرا <خود یا سلف> ما در واقع در روی و زیر پوست ما قرار دارد و این <خود> تنها در نتیجه تماس با دیگری، چه با درون یا بیرون، می تواند تحریک و بیان شود و به شناخت از خویش نائل اید که اکنون چه می خواهد و چرا اینگونه می خواهد. اما راوی بقول خودش<پوست ندارد>. از اینرو اثر نیز دارای دیالوگ اندکیست و تک راویانه باقی می ماند و خواننده ناتوان از لمس و درک عمق معضلات میشود. خویشتن انسان در این مرز پیوند با دیگری و در تلاقی نگاه با دیگری و دیالوگ با دیگری قرار دارد، زیرا بقول لکان انسان تمنای دیگریست و نیازمند به نگاه دیگری و دیالوگ با دیگریست. زیرا بقول لکان و نیز هایدگر ما همیشه در تصویر قرار داریم، در اینجاییم. در جهان قرار داریم. یا بقول باختین:« ما خود را از چشم دیگران می شناسیم. ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه ی خود را در مناسبت با دیگران باز می یابیم..... من نمی توانم از خویشتن خویش آگاه شوم، نمی توانم خودم باشم، مگر از راه دیگران.(26)». از اینرو نیز چون راوی و سبک داستان، راه را بر این دیالوگ بیشتر در قالب یک تک روایتی مدرن، یا در حالت بهتر در حالت چندروایتی پسامدرنی و یا چندروایتی جریان سیال ذهن می بندد، نه خودش و نه اثر و خواننده، قادر به شناخت عمیق میشود و لایه سوم اثر و اصل اثر نیمه تمام می ماند. در لحظه تلاقی و ملاقات و دیالوگ با دیگری و تن دادن به

تمنای خویش بدنبال دیگریست که ما در حال متحول و در لحظه ای قرار می گیریم که مرتب بخشهای دیگر و ناشناخته ای از وجودمان بروز می کند. نمونه این حالت لحظه ای در داستان است که اثر به این حالت دیالوگ و بیان خود بحرانی و متحولش در لحظه دیالوگ نزدیک میشود. این حالت، لحظه ای در کولاژ 32 است که <س> می خواهد برود و برای راوی چیزی از اطاق دیگر بیاورد و بعد از برگشتش و در آغوش گرفتنش، راوی ناگهان چیز سرد و چندش آوری را بر تنش احساس می کند و همین لحظه تلاقی، همین بقول جویس لحظه تجلی حضور چیزی دیگر و خویشتن خود، ناگهان به خواننده امکان می دهد، دریچه ای گذرا به جهان درونی جنسی و ترسهای جنسی و روحی راوی بیابد. گویی تنها پاکت سیگار بر تن او نیست که ایجاد سردی می کند، بلکه این لحظه نقطه تلاقی چند متن و اسم دلالت است و روزنه ای به متنی جنسی، مالامال با ترس و نفرت، حتی به یک متن کابوس آور جنسی و فردی باز می کند. تنها شکافی چند ثانیه ای برای حس کابوسی و بعد بسته شدن ناخودآگاهی. اینجا خویشتن لحظه ای خویش را در لحظه تماس نشان میدهد. زیرا خویشتن در روی پوست و زیر پوست قرار دارد و از طریق تماس و دیالوگ حضور می یابد و بویژه بشکل حضور ناگهانی و غیرمنتظره خویش را نمایان می کند. ناخودآگاهی خویش را گاه بشکل نامنتظر آشکار می کند، کابوس درونمان همینگونه عمل می کند. امکانی نو برای تفاوتی نو، روایتی نو نیز اینگونه غیرمنتظره به سراغمان می آید. شناخت بقول گشتالت تراپی در واقع یک تجربه است. تجربه ای که بشکل این صورت می گیرد که با حس ناگهانی بخشی دیگر از خویش، ناگهان متوجه چیزی و یک شناخت نو می شویم و می گوییم:« آها، فمهیدم».

« چرا از اتاق بیرون رفت؟» فهمیدن زن‌ها دشوار است. بغل اتاق خواب، دری بود که باز می‌شد به اتاقک رختکن. صدای باز شدن در اتاقک آمد. « نکند می خواهد لباس بپوشد خودش برود؟» از این جور دیوانگی‌ها کم نکرده بود. «ولی این ساعت شب؟» کمتر دختری جرئت می‌کرد نیمه شب تنها بیرون برود. اما از این جور دیوانگی‌ها کم نکرده بود. به سرعت از تخت پائین آمدم. هنوز پایم به زمین نرسیده بود که برگشت. با همان وضعی که رفته بود. لبخندی داشت از جنس همان لبخند مرموز که خانم عبادی داشت وقتی کتاب را دو دستی به من می‌داد. هلم داد آرام روی تخت و سر فرو برد در آغوشم؛ وقتی دستش با پشتم تماس گرفت ناگهان چندشم شد. انگار آن انگشت های لطیف بدل شده بودند به پنجه‌های یک حیوان؛ چیزی زمخت و زاویه دار که پوست را خراش می داد. با حیرت برگشتم. بسته‌ای سیگار توی دستش بود. ماندم. بجای کار، تمام شب را پیش او ماندم. ماندم تا سلول به سلول ببویم و ستایش کنم، تا پنجه بیندازم به این ضریحی که بزرگترین شانس زندگی من بود. اما تمام یک شهر دست به دست هم دادند تا ما را ببرند به لبه‌ی پرتگاه.»

بدون معشوقش و عمل او، ایجاد این صحنه و شناخت راوی به سوراخی و گودالی ترسناک در وجود خویش و نیز به اشتیاقش و نیازش به ضریح دیگری غیرممکن است. اما از آنجا که این دیالوگ را بیشتر نمی گشاید و تن به حالت دیالوگ و تمنایش در پی دیگری نمی دهد، از آنرو راوی نیز با وجود بحرانی بودنش، بسته باقی می ماند و نمی تواند به لحظه گذار، به لحظه بحران گذار که انسان نیمه باز/نیمه بسته است، که انسان دلهره عشق دارد و هر لحظه می تواند با وصال به خدا و بی وصال به صلیب کشیده شود، دست یابد. حاصل این عدم توانایی به دست یابی به بیان <نا تمامی > خویش و ایجاد این دیالوگ این است که از یکطرف،اثرش در معنای باختینی و بینامتنی، به یک اثر کارناوالی و چندآوایی تبدیل نمیشود که همه در آن هم فاعل و هم مفعول، همه در آن در حال بیان خواست و آوای خویش هستند و این آواهای مختلف در مجموع یک آوای مشترک و یک صحنه مشترک عشق/تراژدی/امید و گذار انسان ایرانی و یا یک انسان و جهان درونش را تشکیل میدهد، و از طرف دیگر خنده و شوخ چشمی اش، با تمامی تحولش، نمی تواند به خنده کارناوالی کامل تبدیل شود که در آن مرتب همه قانونها با خنده شکسته میشود و شاهزاده گدا و گدا شاهزاده میشود. اینگونه رمان به قتلی خندان و سمبلیک و ایجاد تفاوت گذاری نو و روایت نو تبدیل نمیشود، زیرا این قتل سمبلیک، ایجادگر صحنه و قانون سمبلیکی نو و متحول است که در آن عشق، دیالوگ و همه زندگی به یک بازی و در نهایت یک کنش و واکنش متقابل،تاثیرپذیری و تاثیرگذاری بیناذهنی و یک چرخش مداوم حالات و بازیها و تحول مداوم بازیگران از اغواگر به اغواشونده و برعکس دگردیسی می یابد. زیرا بقول بودریار چگونه می خواهی اغواگر باشی،بدون آنکه توانایی تن دادن به اغوا داشته باشی.

یک حاصل دیگر این ناتوانی نهایی رمان و داستان را ما در این موضوع می بینیم که در داستان، دنیای دوم راوی یعنی فرهنگ فرانسوی و ملت دومش، در حاشیه قرار دارد و در واقع فقط به شکل تکنیکها و یا نگاه مدرن و یا بشکل پزشک و بیمارستان در جهان راوی حضور دارند و راوی بیشتر یک تبعیدی است تا یک مهاجر دو ملیتی .اینگونه ما پی نمی بریم که بحران این راوی با جهان و ملیت نویش چیست و آیا در این جهان او دارای پیوند است و این پیوند چگونه است. آیا راوی رابطه عشقی با فرانسوی داشته است و آیا تلاقی و درگیری دو فرهنگ را در خویش و در عشق و اورتیسمش و در درگیری دو جهانش لمس کرده است و پاسخش به این بحران چه بوده است. اینگونه جهان و ملیت دوم او در واقع در اثر غایب است و تنها نقش حاشیه ای دارد و این نشان می دهد که اثر ناتوان از بیان بحران عمیق مهاجر و انسان

ایرانیست. زیرا بحران ما تنها بخاطر جهان اولیه و خاطرات کودکی و زجرهایمان از وطن خویش نیست، بلکه ما در بطن بحران مدرنیت/پسامدرنیت نیز قرار داریم و زندگی ما تبلور این بحران نیز است. انسان مهاجر در مرز هر دو فرهنگش می زید و در واقع بحران هر دو فرهنگ را در خویش حمل می کند. از اینرو نیز او در هر دو فرهنگ یک غریبه/آشنا است. حالت غریبه/آشنا بقول فروید حالت کابوس وار است. کابوس بشکل این حالت غریبه/آشنا مانند دیدن نگاهی خطرناک ولی آشنا در خواب پدیدار می شود. کابوس مهاجرتی که همزمان ایجاد گر دست یابی به آرزویی نو و سعادتی نو و پیش شرط این سعادت است. بحران راوی و انسان ایرانی و بویژه بحران یکایک ما مهاجران ایرانی، تنها بحران سنت/مدرنیت نیست، بلکه بحران جهان جدیدمان و بحران فردیت در جهان جدیدمان نیز هست. زیرا جهان و فرهنگ جدیدمان نیز دریک بحران و حالت دگردیسی قرار دارد و ما مهاجران تبلور هر دو بحرانیم. زیرا در مرز و حاشیه هر دو فرهنگ می زییم. موضوع اما این است که تنها با تن دادن به این دو بحران،تنها با تن دادن به فرهنگ و جهان جدید خویش و تجربه آن در عشق، اروتیک،حقیقت فردی، کار و در کافه و یا خیابان است که ما می توانیم، هم به کمک این دیگری، این فرانسوی و آلمانی دیگری، به شناخت خویش نائل آییم و هم سرانجام با عبور ازبحران به یک تلفیق نو دست یابیم که یک مدرنیت متفاوت است و برای هر دو فرهنگمان متفاوت و جذاب و وسوسه گر است و ما را به قول نیچه به <اروپایی خوب> و یا از طرف دیگر به <ایرانی خوب> تبدیل می کند. در رمان قاسمی این جهان در حاشیه است. از اینرو راوی و خواننده نمی تواند به شناخت خویش و بحران خویش نائل آید. اشتباه راوی، اشتباه بخش عمده ای از هنرمندانی است که اسیر فلسفه <هنر در تبعید> شدند و تمامی نگاهشان و خشمشان متوجه میهن از دست رفته شان بود و متوجه نبودند که کلید چیرگی بر آن تراژدی در میهن، در این دیدار آنها با مدرنیت و چگونگی این دیدار قرار دارد. زیرا آنها به مثابه سمبل مدرنیت تبعید شده اند. در واقع این مدرنیت است که تبعید شده است. از اینرو تنها وقتی که آنها با این مدرنیت عجین شوند،ملاقات کنند و با عبور از بحران فردی و جمعی خویش، به تلفیق خویش در درون و برونشان، در هنر و سعادت فردیشان دست یابند، می توانند واقعا به تحول جهان قبلیشان دست زنند و بجای خشم بی ثمر که حافظ دیسکورس کهن است، با خنده و طنز و بدون شلیک گلوله ای این ترس سنتی از مدرنیت را بکشند و ایجادگر مدرنیت ایرانی، پروتستانیسم مذهبی و هویت مدرن ایرانی و خلاقیت ایرانی در همه عرصه ها باشند. بهرحال نگاه کردن به این جهان گذشته و با خشم به آن نگریستن و خویش را برحق دانستن، ساده تر از تن دادن به بحران نهایی و دست یابی به تلفیق خویش است. زیرا ابتدا که به این ملاقات نو و بحران ناشی از آن تن دهی، می بینی که آن سنت و پدری که باهاش می جنگی، چگونه در وجودت حاکم است و اکنون در این بحران نو سرباز می زند و می خواهد خدا باشد، عارف میشود و گاه از پاپ کاتولیکتر می گردد و یا افراد صادق و حساس در این بحران و بن بست از بین می روند، مانند هدایت و فروغ و مانند عشقها و لحظات بزرگ از دست رفته در زندگی یکایک ما،مانند زخمهای بر تن و روان یکایک ما.

سخن پایانی

تنها با تن دادن به این ملاقات همه جانبه با گذشته و حال و آینده خویش و تلاش برای دست یابی به جهان سمبلیک و تلفیق سمبلیک خویش است که فردیت ایرانی و هنرمدرن ایرانی ساخته میشود.و طبیعتا این تلفیق سخت است. زیرا این گذشته،حال و آینده با یکدیگر درجنگند. از اینرو بقول نیچه، <چه جای تعجب، که کوزه های فراوان می شکنند> و چه جای تعجب که یکایک ما بارها شکسته ایم و می شکنیم. موضوع این است که ما می دانیم، بدون این تلفیق محکوم به تکرار تراژدی و بریدن تکه هایی از خویشیم . از اینرو نیز تن دادن به دیالوگ و تلفیق و دو جهانی شدن و دست یابی به فردیت خویش، تنها راه نجات فردی و جمعی ماست. با این تلفیق، ما به یک مهاجر دو ملیتی تبدیل میشود که در هر دو فرهنگش و زبانش، ایجادگر تفاوت است. در واقع اکنون من و توی مهاجر، اکنون این مهاجر دو ملیتی و متفاوت، بقول دلوز تبدیل به <گرگ بیابانی> و یک شیطان می شود که مرتب برای دیگر اعضای هر دو جامعه اش، راه فراری و امکانی نو برای زیستن نشان می دهد و ایجاد گر تفاوت در هر دو فرهنگش است. بزبان طنز و خنده ای دوستانه ، او به همشهری ایرانیش می گوید،« بابا به چراغ قرمز توجه کن و از خردت استفاده کن »، و به همشهری فرانسوی و آلمانیش با خنده می گوید،« عزیز ماشینی نیست، می تونی از چراغ قرمز رد شی. به احساست تن بده». از طرف دیگر این شیطان، این جسم خندان که به خنده زندگی ، اعتماد به زندگی و و رهایی از هر حقیقت مطلقی دست یافته است، تبدیل به شیطان خندان، تبدیل به عاشق خندان و شروری می شود که با تمام وجود به عشقش و تفسیرش از زندگی تن می دهد ودر عین حال مرتب و با شوخ چشمی رندانه ، به والاترین عشقش و حقیقتش نیز می خندد و اینگونه <خود>خندان و چندلایه خویش را، حقیقت و عشق خندان،ایمان سبکبال خویش را بوجود می آورد و بر بستر سمبلیک هر دو جامعه و فرهنگش که خویش را متعلق به آنها می داند، همزمان با خنده و شرارت، با چشمک و اغواگری، با ایجاد تفاوت در نگاه و در نشانه های زبانی، عشقی، اندیشه ای، مرتب تفاوتی ظریف و راه فراری نو بوجود می آورد، زیرا او بنا به ذات مهاجرش یک ضد سیستم به تمام معنا، یا در معنای نیچه ای و بودریاری یک اغواگر به تمام معناست که زندگی برایش یک مانند نگاه جسم گرانه من، یک بازی عشق و قدرت است و جدل عاشقانه و قدرتمندانه و اغواگرانه سلیقه ها،تفاسیر در رختخواب،عشق و در سیاست و یا در دیالوگ با خدا و هستی. همه چیز دیالوگ و دگردیسی و بازی میشود. آنگاه نیز هر چه بیشتر هنرمندان و روشنفکران خلاق ایرانی بوجود می آیند، که قادر به آن هستند، هفت خوان

رستم و عارفانه را با هفت خوان خویش در خیابانهای پاریس و فرانکفورت پیوند زنند و چون اولیسیس جویس که به پیوند اودیسه و سفرهای قهرمانش بلوم دست می یابد، ما نیز قادر میشویم جهانی چندواقعیتی،بینامتنی و متفاوت بیافرینیم که برای جهانیان غریبه،جذاب و آشناست و مجبورند برای حس چندلایگیش،مرتب به سراغ معناهای متفاوت ایرانی، اروپایی، لری،ترکی و جنوبی آن روند و مرتب تفسیری نو بر کارهایشان بنویسند و آثار این نویسندگان نو می توانند با خنده ای به این تفاسیر بنگرند و اغواگرانه و شوخ چشمانه بخندند و بگویند:« جیگر خودتو خسته نکن، من متن توام، اما متنهای دیگری از من نیز هست». اینگونه هنر و فردیت چندمعنایی و چندلایه و واقعیت چندلایه، جسم چندلایه ایرانی آفریده میشود و ایرانی به رنسانس خویش دست می یابد. ما در این مسیر مهم قرار داریم و یکایک ما در خویش این پتانسیل و توانایی را دارد و یکایک ما در حد خویش چندگامی در این مسیر رفته است و در این حد نیز بایستی به خویش و قدرتش افتخار کند. اینگونه نیز ما شاهد رشد فردیتها و خلاقیتهای مختلف هنری در همه زمینه های هنری و فکری در داخل و خارج ایران هستیم و رمان زیبا و قوی رضا قاسمی نیز یکی از این آثار نو و قویست. پس با تن دادن به این رشد خویش و لذت بردن از این تواناییهای نو در عرصه رمان،شعر،موسیقی و غیره، و همزمان با شناخت نقاط ضعف هر اثر و درک و نقد ناتوانیهای متون و هنرمندان، ایجادگر نقد و چالشی عمیقتر شویم. زیرا رنسانس ایران و رنسانس یکایک ما در گرو این چالش و دیالوگ عمیق و در پیوند با چگونگی این تلفیق مدرن میان بخشها و عناصر سنتی/مدرن/پسامدرن ماست. باری تار جادویی و زمینی نیز ممکن است، تلفیق ممکن است و ضرورت است. زندگی یکایک ما و آثار یکایک ما، بیانگر این ضرورت و بیانگر انواع مختلف این تلفیق و انواع مختلف تلاش برای دست یابی به عشق زمینی چندلایه، به خرد و هنر زمینی چندلایه، بیانگر انواع مختلف تلاش و دست یابی به هویت ایرانی و رنگارنگ،بیانگر امکان انواع مختلف حالت عارف زمینی خندان و چند لایه،عاشق زمینی و خردمند زمینی است، پس چه جای تأمل !. با تن دادن به این اشتیاق نهایی و به دیالوگ و چالش، با تن دادن به سرنوشت خویش، آن بشویم که هستیم. مهاجر خندان، رند زمینی خندان، عاشق زن و مرد زمینی خندان و شرور، فردیت خلاق و متفاوت ایرانی شویم و هر دو جهانمان را به وسوسه اشتیاقی نو در اندازیم. چندسیستمی،چندواقعیتی و به یک وحدت در کثرت و کثرت در وحدت تبدیل شویم. به سرنوشت خویش آری گوییم. چه جای تأمل!

پایان

ادبیات:

1-Zizek: Was Sie immer schon über lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu Fragen wagten.S.210

2-3-Zizek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst.101. 95

5-Deleuze: Das Bewegungs-Bild- Das Zeit-Bild.II.

. بابک احمدی: ساختارشکنی و تاویل. جلد اول. 356- 7/6.

8/ژان بودریار.بخش اغوا-تولید.63.. .

http://www.poetrymag.info/chapkhaneh/books/eghva_ghazai.pdf

9-10- Zizek: Körperlose Organe. 121.125

11-12 –Ravankavi Mard. http://www.movallali.fr/filer%20farsi/UntitledFrame-28.htm

13- http://www.poetrymag.ws/revue/ebook/khatarnaak/6.html

14-Deleuze/Guattari: Kafka.20

15-16-17-18-19- Lacan. Die Bedeutung des Phalus. Schriften II.130.130.126.128

20/ ژان بودریار: آغوا. ترجمه امین قضایی. بخش کسوف جنسیت 16/بخش تمثال زن اغواگر 133/

http://www.poetrymag.info/chapkhaneh/books/eghva_ghazai.pdf

21-Lacan. Schriften.II.Kant mit Sade.141.

22- Deleuze-Guattari 65

بابک احمدی. ساختار و تاویل متن.. بخش یک. 23.106

دکتر موللی: مبانی روانکاوی لکان/فروید

24- Freud. Der Humor. Studienausgabe.IV.282

کتابهای مرجع دیگر مورد استفاده قرار گرفته

دکتر موللی: مبانی روانکاوی فروید لکان
دکتر موللی: واژگان لکان.
Deleuze-Guattari: Anti-Ödipus-II

تکرار آیین شاه کشی و تراژدی بوف کور در قالب نقد بوف کور

آسیب شناسی روانشناختی و بینامتنی
بخشی از نقد دکتر آجودانی و هوادارنش بر هدایت و بوف کور

نگاه دکتر آجودانی به آثار هدایت، بویژه به بوف کور و یافتن نوستالژی و ناسیونالیسم افراطی هدایت در آن، یکی از نقدهای مهم چندماه اخیر بوده است که همزمان با هوراکشیدنها و نقدهای تایید کننده فراوانی همراه بوده است. موضوع این نقد، از یکسو، آسیب شناسی بینامتنی و روانکاوانه نقطه مرکزی نقد دکتر آجودانی است. این نقطه مرکزی عبارت است از: طرح پیوند بینامتنی میان متون < پروین دختر ساسان> و < زن اثیری و متن اول بوف کور> و تفسیر این پیوندها و حالات- توسط دکتر آجودانی- به مثابه تبلور عشق هدایت به ایران باستان، تبلور نوستالژی و یاس او در پی این گذشته آرمانی از دست رفته، ازیکسوی، و طرح نگاه منفی هدایت به لکاته و پیرمرد خنزرپنزری در متن دوم بوف کور و تفسیر این فیگورها و روابط در متن دوم به سان تبلور نفرت هدایت از ایران اسلامی شده و از دست رفته و تبلور خشم و نفرت هدایت به اسلام و اعراب به عنوان عامل ویرانی ایران، از سوی دیگر. موضوع این نقد، هم چنین، نشان دادن علل روانی پشتیبانیهای فراوان از نقد دکتر آجودانی باوجود خطاهای آشکار نقادانه در آن است. این بخش از نقد به بررسی تکرار ناخودآگاه آیین شاه کشی، تکرار حالت شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و ناتوانی از ارتباط نقادانه و تثلیثی با نقد دکتر آجودانی و رجعت احساسی نقادان مدرن ایرانی به این حالت نارسیستی و تکرار این آیین می پردازد؛ نقد رجعتی احساسی به حالت شیفتگانه/متنفرانه، که اساس ساختار روانی کاهنانه/عارفانه ایرانی را و علت اصلی روانی سترونی و بحران زدگی و تکرار تراژیک غرب ستیزی/غرب شیفتگی، سنت ستیزی/سنت شیفتگی و علت روانی اصلی پیروزی مداوم سنت بر عنصر تحول در فرهنگ ایران را تشکیل می دهد؛ رجعت نارسیستی و تراژدی مداوم که کتاب بوف کور به بهترین وجهی و به یک شیوه چندلایه، با زیبایی تراژیک هنری، به بیانگر و تشریح کننده این گرفتاری جان و روان ایرانی، در این عشق ادیپالی، و حالت نارسیستی و تکرار تراژیک بحران فردی و جمعی خویش تبدیل می شود؛ به قویترین بیان هنری این تراژدی، به توانایی دیدن این حالت تراژیک/کمیک در همه عرصه های فردی،عشقی/خانوادگی و جمعی و دیدن تکرار تراژیک آن و نشان دادن پیروزی مداوم سنت و دگردیسی مداوم هر جوان به پیرمرد خنزرپنزری نائل می آید. اینگونه این کتاب و نویسنده اش، هدایت، با جسارت و صداقت هر چه تمامتر به درون خویش و جهان خویش می نگرد و بیانگر تاریخ تراژیک روان فردی و جمعی ایرانی و کوری این تاریخ و ناتوانیش از رهایی از این بازی ادیپالی و نارسیستی می شود. از اینرو نیز بدون آنکه راهی نشان دهد، به بهترین هشدار دهنده و پیشگوی ناخودآگاه مسخ و تکرار تراژیک بعدی این حالات در عرصه های فردی و جمعی تبدیل می‌شود و به ما نشان می دهد که یا بایستی با دست یابی به فردیت و رابطه سمبلیک خویش به عشق و حقیقت فردی و جهان زمینی خویش دست یابیم و یا محکوم به تکرار این بازی تراژیک هستیم. زیرا یکایک ما همان فیگورهای بوف کور هستند،همانطور که فیگورهای بوف کور،سایه های یکدیگر و بازیگران اسیر یک بازی نارسیستی مرتب تکرار شونده هستند. اینجاست که با ندیدن این موضوعات ، آنگاه خود نویسنده و بزرگترین کتابش و یکی از

بزرگترین کتابهای مدرن ایرانی، به تبلور این بازی نارسیستی پدرکشی و شاه کشی و یافتن مقصر و به ابزاری برای اجرای بازی بزیر کشیدن مجسمه شاه قدیمی و ایجاد مجسمه ای بزرگتر برای شاه جدید و نقاد بزرگ تبدیل میشود و بازی تراژیک/کمیک بوف کور ادامه می یابد.

.....

دکتر آجودانی، یکی از روشنفکران و محققین مدرن ایرانی، بزبان خودش (1) در کتابهای <مشروطیت ایرانی> و <یا مرگ یا تجدد> خویش، در کنار موضوعات مختلف تحقیقی، به موضوع مهم چگونگی شکل گیری هویت مدرن و تاریخی ایرانی در دوران مشروطیت و دوران بعد، چگونگی شکل گیری ناسیونالیسم ایرانی و پیوند درونی این ناسیونالیسم با مفاهیم دولت و ملت مدرن و دمکراسی می پردازد، و همزمان با نشان دادن دو خطای مرکزی این هویت نو، به دلایل عدم شکل گیری نهایی این هویت مدرن و دولت مدرن همراه با دمکراسی و مدرنیت می پردازد. برطبق نگاه دقیق دکتر آجودانی، این دو خطای مرکزی، یکی نگاه آرمانی به گذشته تاریخی و نفرت از اسلام مسئول از دست دادن این گذشته پرشکوه است و دیگری، ناتوانی این روشنفکری، از ایجاد رابطه و نسبتش با جهان مدرن است. اینگونه است که این روشنفکری گاه ضد غرب می شود و یا مانند حکومت پهلوی، بجای دمکراسی، استقلال اهمیت مرکزی می یابد.

این نگاه دکتر آجودانی از یکسو با نگاه روانکاوانه همسویی دارد و از سوی دیگر دارای خطاهایی است که به سان پیش شرط خطای دیدگاه وی درباره هدایت کارگر می‌افتد. نگاه دکتر آجودانی به معضل روشنفکری ایرانی، همخوانی درونی با نگاه روانکاوانه درباره معضل روشنفکری و در نهایت معضل ساختار روانی مردم ایران است، که در آثار روانکاوان مختلف از جمله آثار من و یا دکتر موللی و یا دکتر صنتعی و غیره بیان شده است. همانطور که بارها در مقالاتم توضیح داده ام، ساختار روحی روشنفکر و توده مردم ایرانی یک ساختار کاهنانه/عارفانه است و در واقع با همه رشد فردی این روشنفکران و با همه رشد هویت ملی ایرانی، این هویت فردی و جمعی دارای یک ساختار شیفتگانه/متنفرانه ثنوی نارسیستی است و از اینرو مرتب همه چیز را به یک شیفتگی به بخش خوب و نفرت از عامل بدبختی و مخالف این بخش خوب تبدیل می کند. یعنی مرتب هر اندیشه و موضوع را به یک جنگ خیر/شرانه تبدیل می سازد. از اینرو نیز طبیعی است که چنین روشنفکری، در حین ساختن هویت نوین ناریخی و مدرن خویش، تحت تاثیر این ساختار شیفتگانه/متنفرانه، بجای ایجاد ارتباطی سمبلیک و تثلیثی و همراه با عشق با این گذشته تاریخی خویش و نوزایی این گذشته در جهان نوی مدرنش، شیفته وار اسیر این گذشته می‌شود و بدنبال مقصری می گردد که مسئول از دست رفتن این بهشت خراب شده خیالیست؛ همانطور که در دوره‌های بعد شاهد انواع مختلف غرب ستیزی/غرب شیفتگی،سنت ستیزی/سنت/شیفتگی هستیم. در معنای روانکاوانه،علت اساسی ناتوانی ایرانی و روشنفکر ایرانی به عبور از بحران هویتش و بحران سنت/مدرنیتش و علت اصلی ناتوانیش از دست یافتن به تلفیق مدرنیت/سنت خویش و ایجاد مدرنیت ایرانیش، این ارتباط شیفتگانه/متنفرانه اش با دیگری و هستی است که هنوز در جان و روانش قویست. زیرا او تنها به عنوان فردیتی که قادر به ارتباط تثلیثی و بافاصله است، می‌تواند بر بستر این فردیت و هویت فردی و جمعی مدرنش، به تلفیق سنت/مدرنیت در جهان سمبلیکش دست یابد و طلایه‌دار رنسانس ایرانی و مدرنیت ایرانی چندلایه شود، بحرانش را بپایان برساند و با این تحول درونی و ایجاد این هویت مدرن، که من آن را «هویت مدرن و رنگارنگ» ایرانی می نامم، همزمان قادر به ایجاد ساختارهای دمکراتیک و دمکراسی در کشور خویش باشد.

برای شناخت نقاط ضعف این نظریه دکتر آجودانی بایستی ابتدا بحران هویت و هویت را کمی بشکافیم و به درک علمی آن نائل آییم.

هویت و بحران هویت

همانطور که در مقاله بحران هویت ایرانیان در بخش نهم مقالات سریالی <کاوشی در روان جمعی ایرانیان از خاستگاه آسیب شناسی مدرنیت> توضیح داده ام، هویت، چه در معنای فردی یا جمعیش، حکایت از ان مجموعه برداشتها و انگاشت هایی شخصی یا جمعی می‌کنند که یک فرد یا جامعه درباره خویش می پندارد و بدان وسیله خویش را متفاوت از دیگری احساس می‌کند. اینگونه مجموعه برداشتهای فکری و ارزش گذاریهای احساسی که باعث میشود،<من> بدانم کیستم و تفاوتم با <دیگری> در چیست، یا بدانم به عنوان جمع ایرانی <ما> کیستیم و تفاوتمان با دیگران در چیست، محتوای هویت فردی یا جمعی را تشکیل می‌دهند.

« هویت، به عنوان یک انگاشت علمی اینجا به مثابه پروسه های مداوم تکرارشونده <هویت شناسی خود> شناخته و مرزبندی می‌شود.جوابهای گوناگون فرد به سوال < من کیستم> و یا <چه کسی هستم>، هویت او را خلق و چهارچوب بندی می‌کنند. برداشت فردی شخص از خویش <ساختار خود> او را مشخص می‌کند و <هویت> او را نشان می‌دهد.»2

هویت به معنای احساس <تداوم شخصی> و برای خویش یکسان و آشنا ماندن باوجود تحولات و تغییرات در طی زمان، برای سلامت روانی فردی یا جمعی نقشی بسزائی دارد. هویت دارای دو عنصر اساسی به نامهای < برداشت یا مفهوم خود> و <ارزش یابی یا ارزشگذاری خود> می باشد.

« واژه <مفهوم خود یا سلف> حکایت از <تصاویر> مختلفی می‌کند، که هر فردی در بخشهای مختلف <خود> از شخص خویش خلق و ثبت کرده است. واژه <مفهوم خود> دربرگیرنده تصورات فردی هر شخص در زمینه همه شاخصها و خصایل مهم خاص خویش می‌باشد، تصوراتی که برای نمونه در نشانه های ویژه خود در حوزه تواناییها، علائق، ارزوها، احساسات، مزاجها، ارزش گذاریها و اعمال شخصی، خویش را نشان می‌دهند. این تصور فردی از شخص خویش که با واژه <مفهوم خود> تشریح می‌شود، اغلب در عرصه ذهنی و اندیشه خویش را بیان می‌کند. اما، ما از این نگرش حرکت می‌کنیم، که نشانه های ویژه خود، همیشه با احساسات پیوسته‌اند. عرصه نمایشگری فکری هر شخص و <خود> همیشه همراه با یک عرصه نمایشگری عاطفی- ارزشگذارانه پی ایند یا پیوسته می‌باشد؛ پیوسته با جنبه های ارزیابی خود، پیوسته با حس احترام به خود، تایید و قبول خود، در نهایت با یک < ارزشیابی خود>.3»

تکامل این <مفهوم خود> و نیز < ارزشیابی خود> در پیوند با تمامی ساختار شخصی در طی فرآیند سوسیالیزاسیون فردی صورت می‌گیرد. در این فرآیند، هر فردی، مفهوم خود و ارزشیابی خود را توسط قبول نقشها و رلهای اجتماعی،توسط کنش و واکنش اجتماعی با محیط اطرافش، توسط مقایسه اجتماعی خلق می‌کند. اینگونه هویت در پیوند تنگاتنگ با نوع سوسیالیزاسیون و فرهنگ یک جامعه و نیز در پیوند با رخدادهای فردی، بویژه در دوران کودکی،نوع

تربیت خانوادگی و اجتماعی و در کنش و واکنش متقابل میان پروسه های درونی فرد و محیط اطراف تحقق می یابد. در این معنا نیز هر دوی انها اکتسابی می باشند و ناشی از شرایط زیست فردی، خانوادگی و اجتماعی.

»« مفهومهای خود، یعنی نوع نگرش به شخص خویش اکتسابی هستند. این بدان معناست که مضمون خود در مسیر سوسیالیزاسیون فردی شخص و بیش از هر چیز در کنش و واکنش اجتماعی شکل می‌گیرند. در مقایسه اجتماعی با < دیگران مهم>، مانند مقایسه با اولیاء خویش، مقایسه با هم سنان، معلمان، مربیان، رئیسان و همکاران و غیره.4»

وقتی ما هویت را در این معنا بکار ببریم، انگاه می‌توان براحتی دریافت که بحران هویت زمانی اغاز می‌شود که در نتیجه تقابل حداقل دو فرهنگ یا نگاه متفاوت در شخص یا اجتماع، با مفاهیم متفاوت از خود و ارزشیابی خود، با مفاهیم متفاوت از اخلاق، معنای زندگی، زیبایی و زشتی، ایده الهای زندگی ، یک جنگ و چالش درونی میان این نگرشها و مفاهیم بر سر حاکمیت بر حوزه هویت صورت می‌گیرد. در این جدل، هویت قدیمی در برابر هویت نو خویش را در خطر احساس می‌کند و می‌خواهد به مقابله با او برخیزد، از طرف دیگر هویت نو در این هویت قدیمی مانعی بر سر راه خویش و ارضای نیازهای خویش می یابد و می‌خواهد او را کنار بزند. هر کدام از این هویتها در درون شخص یا اجتماع دارای پشیبانان احساسی و فکری خویش هستند و در نیازها و هوادران خویش را در شورهای شخص یا اجتماع می یابند. برای مثال، جنگ میان هویت سنتی و هویت مدرن، در درون هر شخص ایرانی و نیز جمع ایرانیان در قالب جنگ میان اخلاق و وسوسه، میان نگرشهای مختلف به زندگی ، میان شورهای وابستگی به سنت و تداوم از یکسو و شورهای ازادی و تحول از سوی دیگر صورت می‌گیرد. اینگونه نیز می‌توان درک کرد که هرچه تفاوت میان این هویتهای مختلف شدیدتر باشد، انگاه خطر بحران هویت و درگیری هویتی بالاتر است. برای مثال یک فرانسوی که به المان مهاجرت می‌کند، آن چنان دچار بحران هویت نمی‌شود که یک ایرانی و یا عربی از ملل عرب منطقه در هنگام مهاجرت به اروپا یا المان بدان دچار می‌شود. دلیل این تفاوت در همان تناقض شدید مفاهیم خود وارزشیابی خود در این فرهنگهای مختلف است. یک زن فرانسوی در المان دچار بحران زن ایرانی نمیشود، زیرا نگاه هردو هویت فرانسوی و یا المانی به نقش زن و رلهای زن و ارزشگذاری زن یا اخلاق در بنیاد شبیه به یکدیگر هستند، با وجود تفاوتهای میان این نگاههای مدرن. اما زن یا مرد ایرانی و یا شرقی در جهان غرب محکوم به گذار از نوعی بحران هویت است، زیرا تمامی این مفاهیم در ذهن سنتی او با نوع نگاه مدرن در تضاد است. اینگونه وقتی در هویت سنتی اش زن بودن به معنای ان است که با لباس سفید به خانه داماد رود و با کفن بیرون اید، مادر مهربان و همسر نیکوصفت باشد، و در هویت مدرن اما مفهوم زن با تن دادن به هویت فردی خویش، هویت جنسیتی خویش و قبول خواستهای جنسی و عشقی خویش ، داشتن ارتباط های عشقی و جنسی قبل از ازدواج و عدم وابستگی به مردان و عادی بودن طلاق و به تنهایی فرزندان را بزرگ کردن باشد، انگاه یک درگیری درونی میان این مفاهیم و ارزش گذاریها بوجود میاید. حال این زن شرقی را در یک درگیری عشقی تصور کنید ، وقتی که این هویتهای متفاوت از او نقشها و عملکردهای متفاوتی می طلبند.

موضوع دوم در بحث هویت این است که هویت همیشه در قالب <دیگری> بر ما ظاهر می شود،همانطور که احساسات و ناخودآگاهی ما در قالب <دیگری> در خواب و بیداری بر ما ظاهر می شوند. از اینرو مهم در بحث هویت، نوع رابطه با این هویت و چگونگی حالت هویت است. سه شیوه عمده ارتباط روانی با هویت خویش، شیوه رئال یا کابوس

وار، خیالی نارسیستی و یا سالم سمبلیک است. در حالت رئال و کابوس وار و در حالت خیالی نارسیستی، هویت ایرانی برای ایرانی تبدیل به یک <دیگری>مطلق و بزرگ و عزیز می‌شود. در واقع یک ایرانی، این هویت را بجای خویش می گیرد و اسیر نگاه این هویت مطلق و نگاه مطلق می شود. حاصل این اسارت در نگاه مطلق هویت خویش، از یکسو در شیوه کابوس وار آن شوونیسم ایرانی و یا فانتاسیم مذهبی و قتل هر مخالف بت و خدای خویش و قتل دگراندیش است. در حالت خیالی نیز انسان ایرانی، مانند یک روح سیال نارسیستی به قالب این ایران بزرگ و یا مذهب بزرگ و یا در شرایط امروزه به قالب پان ترکیسم و پان عربیسم در می آید و این هویتها را بجای خودش می گیرد و چون سرباز جان بر کف این آرمانها، به مقابله به عاملان سرکوب هویتش که همیشه دیگریست، می رود و گرفتار یک تکرار تراژیک سرنوشت خویش باقی می ماند. در حالت سمبلیک ارتباط با هویت، هویت دیگر مطلق نیست،بلکه قابل تحول است و انسان در واقع یک کثرت در وحدت است و هیچ ایرانی،هویت ایرانی را بجا ی خودش نمی گیرد،بلکه او را یک بخش از خویش می داند و به آن تن می دهد و با این بخش ارتباط برقرار می سازد،زیرا این هویت جزیی از اوست و او تعهدی به این هویت و به خویش دارد. اینگونه در واقع او، به قول نیچه، به سرنوشت خویش آری می گوید و ار طریق ارتباط سمبلیک،تثلیثی و بافاصله اش با هویتش، هم قادر به جذب سمبلیک هویتش و قدرتش در جهان خویش است و هم می تواند با این ارتباط انتقادی بر نقاط منفی هویت جمعی اش چیره شود و هم مرتب این هویت سمبلیک ایرانی می تواند متحول شود و عناصری جدید را در خویش جذب کند، زیرا او یک کثرت در وحدت است. با این تحول، در واقع من نارسیستی یگانه، بقول لکان، با قبول نام پدر و قانون،شکسته و منقسم می شود و حال وقتی برای مثال یک ایرانی می گوید:<من ایرانی هستم>، او در واقع هم فاعل این خبر و هم فاعل این جمله است. به عنوان فاعل خبر، او دارای فاصله ایی با فاعل جمله است که سمبلی از دیسکورس هویت جامعه اش است. یعنی او بایستی به عنوان فاعل خبر، با این مفهوم عمومی از ایرانی بودن ارتباط برقرار سازد و این مفهوم را در جهان سمبلیک خویش جذب کند و به قدرتی از خویش تبدیل کند. اگر او این فاصله را نبیند و مثل من نارسیستی یا من رئال خود را با این هویت یکی بگیرد و اسیر نگاهش شود و این هویت را به سان یک <دیگری>مطلق حس کند، که جانش و روانش اسیر او و فرمان اوست، آنگاه هم او و هم هویتش دچار بیماری و سترونی می شوند. از اینرو نیز ،بقول دکتر موللی(5)، مشکل ما ایرانیان در وهله اول، سنت و یا مذهب نیست، بلکه مشکل ما نوع رابطه غلط و نارسیستی و خیالی ما با سنت و مذهب است. زیرا سنت و مذهب هر دو نامهایی از نام پدر و قانون هستند. مشکل ایرانی این است که بخاطر ارتباط نارسیستی با این سنت و مذهب، آنها را بجای خودش می گیرد و فاصله اش را از دست می دهد و اینگونه هم خودش و هم سنت را بیمار و سترون و ناتوان از تحول می سازد. لکان این سوال را مطرح می کند که تفاوت میان دیوانه و سالم، تفاوت میان دیوانه ای که خویش را ناپلئون می پندارد و ناپلئون در چیست. لکان با طنز زیبایش پاسخ می دهد که ناپلئون هیچ گاه خود را با خودش اشتباهی نمی گیرد(6). معنای این جمله این است که ناپلئون می داند که آنچه ناپلئون خوانده می‌شود، یک سمبل و یک دیگری است که مرتب متحول است. او به سان ناپلئون، سمبل یک حکومت است و همزمان به سان ناپلئون، همیشه برای خویش نیز یک دیگریست که به او تن می دهد. زیرا میان انسان و خودش، همیشه فاصله ایست. به اینخاطر وقتی می خواهیم با خودمان حرف زنیم، بدرون تنهایی و خلوت می رویم و با خود گفتگو می کنیم. زیرا همیشه خود ما،خویشتن ما، در قالب یک دیگری، مانند در قالب فانتزیهای ما، اشتیاقات ما و لحظات ما بر ما ظاهر می شود و ما بایستی به خویش تن دهیم و با خویش و لحظه و جهانمان ارتباط برقرار سازیم. از اینرو نیز سوژه و انسان در نگاه لکان و روانکاوی، یک سوژه منقسم و شکاف دار است و یا در نگاه جسم گرایانه، یک جسم خندان چندلایه، در معنای دلوزی یک جسم سمبلیک و مجازی هزار گستره است. از اینرو، من، دیگریست و من با تن دادن به دیگری، به

فانتزیهایم، به اشتیاقاتم، به خودم تن می دهم و به اینخاطر نیز این خود همیشه متحول است و از اینرو هر انسانی یک کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت است. بدینخاطر نیز ناپلئون خودش را بجای خودش نمی گیرد، زیرا می داند که هویتش، خودش، مرتب در حال تحول است و یک سمبل است و او تنها هر بار به بخشی از خودش می تواند تن دهد و هیچگاه نمی تواند کامل بگوید و یا واقعا کامل پی ببرد که ناپلئون کیست و او کیست. رابطه میان این من و دیگری را، یک فضای سمبلیک و نام پدری و قانون پدری تشکیل می دهد که اساس فردیت و رابطه بافاصله با زندگی است. به این خاطر نیز این رابطه و جهان سمبلیک مرتب قابل تحول است و ما مرتب با بخشی دیگر از خویش روبرو می شویم و هیچگاه نمی توانیم،خود را با خودمان عوضی بگیریم. مشکل دیوانه نیز همینجاست. او چون اسیر این یگانگی نارسیستی و نافی پدر و نافی جهان سمبلیک است، ناپلئون را بجای خودش می گیرد و ناتوان از رابطه بافاصله و قابل تحول با این <خود> خویش است.از آنرو نیز اسیر این نقش و حالت خیالی می‌شود، خیال را بجای واقعیت می گیرد. زیرا با قتل قانون و جهان سمبلیک و فردیتش، مرز میان واقعیت و خیالش را نیز گم می‌کند، او با از دست دادن مرز فردیتش،مرز جهانهایش را از دست می دهد و خیال برایش واقعیت می‌شود، واقعیت خیال و او در این جهان محو و گم می‌شود. او اسیر نگاهش و خیالش می شود، در نگاه او و این نقش محو و گم می شود و فردیت خویش را از دست می دهد. زیرا دیوانه در واقع در پی قتل پدر و دستیابی به یگانگی نارسیستی است و از اینرو، ناپلئون شدن،مسیح شدن برای او و محو شدن در این حالت، به معنای دستیابی به این یگانگی نارسیستی است. یگانگی ایی که بهایش را با دیوانگی و از دست دادن فردیت و قدرت خویش می دهد و اخته می‌شود. در حالیکه اگر دیوانه می توانست به این فردیت دست یابد و تن به حالت منقسم سوژه سمبلیک و نام پدر دهد، همزمان می توانست ناپلئون و هزاران نقش دیگر را در خویش جذب کند و آنها را تبدیل به صدایی در خویش کند و گاه به این نقش و آن نقش تن دهد و به یک کثرت در وحدت تبدیل شود. آنگاه گاهی ناپلئون بود، گاه زوربا و یا پارسا و گاه یک معشوق ساده و یا نقش دیگری از خودش و در عین حال،هیچگاه خودش را با این نقشهای سمبلیک اشتباهی نمی گرفت و در آنها محو نمی شد. بلکه این ها به قدرت او تبدیل می شدند و جهانش و درونش چندسیستمی،چندصدایی و چندواقعیتی میشد. از اینرو بقول مقاله زیبای دکتر موللی در باب هویت ایرانی(7)،مشکل ایرانی از وقتی شروع میشود که خود را بجای خویش می گیرد و اینگونه برای مثال می خواهد زبان فارسی را از هرگونه عنصر اسلامی و یا خارجی پاک کند و نمی داند که این پاک کردن ممکن نیست و نمی داند که زبان فارسی یک زبان تلفیقی است. یا این زبان بایستی به سان هر زبان مدرنی در عین جذب و تبدیل کلمات مدرن،قادر به پذیرفتن کلمات خارجی مانند دیسکورس و یا کوئیر و غیره در زبان خویش نیز باشد.

موضوع سوم در بحث هویت این است که وقتی میان دو فرهنگ یک تلاقی فرهنگی بوجود می آید،هر چه این فرهنگها تفاوتشان بیشتر باشد، بحران هویت نیز گسترده و قویتر است .،خواه این تلاقی فرهنگی بشیوه ورود فرهنگی نو به درون فرهنگ قدیمی و ارتباط نوی فرهنگی/اقتصادی و غیره صورت گیرد و یا توسط مهاجرت مانند مهاجرت میلیونی ایرانیان به خارج از کشور رخ دهد. در واقع این پژوهشهای گرانقدر روانکاوانه در عرصه مهاجرت و بحران مهاجرین است که به ما امکان می دهد هر چه بیشتر به درک عمق بحرانهای فردی و جمعی و ضرورت دست یابی به تلفیق برای عبور از بحران دست یابیم. فرهنگ و جامعه بحران زده و یا انسان مهاجر در واقع دیگربار در یک حالت عشق ادیپالی و مثلث ادیپالی قرار می گیرد و میان عشق به سنت و به پدر و مادر و خانواده اش و عشقش به فرهنگ نو و زندگی نو گیر می افتد و دچار حالات دوسودایی و احساسات گناه و هراس از یکسو و از سوی عشق و علاقه به ماجراجوییهای جدید و آزادی جدید می شود. اینگونه هر لحظه از زندگیش به یک درگیری ادیپالی و جنگ بخشی از

وجودش بر علیه بخشی دیگر از وجود و جانش تبدیل میشود و او یک لحظه خود را زیر فشار نگاه سرزنش کننده پدر و مادر خیالی سنت زنجیر می زند و تنبیه می کند و لحظه دیگر بر علیه این پدر و مادر طغیان می کند و می خواهد برای دست یابی به آسایش آنها را پس زند و از خویش دور کند و یا اشتیاقات مدرنش را بکشد و بازگشت به خویشتن کند. اما از آنرو که احساسات قابل کشتن نیستند و او نه قادر به کشتن اشتیاقات سنتی خویش و یا اشتیاقات مدرن خویش است، پس دچار حالات دوسودایی و حرکات افراطی و گرفتاری در چرخه تراژیک بحران خویش می شود و به روان پریشی،چندپارگی و گسست روحی با درجات مختلف این گسست مبتلا می شود، تا آنزمان که کم کم یاد بگیرد و بتواند به جذب سمبلیک فرهنگ نویش در فرهنگ قدیمیش دست یابد و به یک انسان دو فرهنگی تبدیل گردد و یا به یک رنسانس فردی و جمعی دست یابد. ضرورت این تلفیق منطقا ارزش و اهمیت نوع گذار ادیپالی و درجه فردیت در فرد و یا یک جامعه را نشان می‌دهد. هر چه یک جامعه در گذار فردی و جمعیش به این توان فردی و سمبلیک دست یافته باشد و بهتر توانسته باشد از یگانگی نارسیستی اولیه و از مثلث ادیپالی اولیه، به فردیت و عشق فردی و حقیقت فردی و سمبلیک خویش دست یابد، به همان اندازه نیز بهتر خواهد توانست فرهنگ نو را در خویش جذب و هضم کند. اما وقتی این گذار ادیپالی و گذار نارسیستی مانند نوع این گذار در جامعه و فرهنگ ما درست صورت نگرفته باشد، آنگاه بخاطر این پیش زمینه و ساختار کاهنانه/عارفانه نارسیستی ، این فرد و این جامعه هر چه بیشتر گرفتار بحران هویتی و حالات افراط و تفریط هویتی و چندپارگی هویتی می‌شود و از سوی دیگر کمتر توان آن را دارد که به تلفیق فردی و جمعی خویش دست یابد و جهان نوی سمبلیک خویش و فرهنگ دو ملیتی و رنسانس خویش را بیافریند؛ آنگاه محکوم به گرفتاری در این عشق ادیپالی و مثلث ادیپالی و محکوم به گرفتاری در این حالات نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه،حالات دوسودایی عشق/نفرت نسبت به خویش و فرهنگ خویش و یا به فرهنگ بیگانه می شود و به تکرار تراژیک این مثلث ادیپالی و نارسیستی در همه عرصه های زندگی سیاسی/خانوداگی/عشقی/فردی و غیره مبتلا می گردد. زیرا بحران جواب می خواهد و وقتی فرد و جامعه ناتوان از یافتن جواب درست و عبور از بحران باشد، آنگاه منطقا بحران خویش را مرتب بازتولید می کند و شخص و جامعه بحران زده را از یک درگیری تراژیک به بدبختی تراژیک بعدی می اندازد. حاصل بحران هویت، آنگاه که به هویتی نو و تلفیقی نو از دو فرهنگ تبدیل نشود، آن خواهد بود که فرد مهاجر یا جامعه بحران زده در این حالت شترمرغی و روان پریشی محکوم به آن است که اسیر هراسها و ترسهای خویش باشد و بر اساس انها عمل کند. اینگونه از یکطرف احساس می‌کند که هویت نو می‌خواهد او را < قورت دهد و بخورد> و تحت تاثیر این پارانوییا و بدبینی ، فرهنگ نو را دشمن خویش و شیطان بزرگ اعلام می‌کند، در نمونه های بیمارگونه اش احساس می‌کند که همه جا توطئه ای بر علیه او جاریست و همه به او نگاه می‌کنند و زیر نظرش دارند. یا در زیر فشار این دوگانگی احساسی و ارزشی حس می‌کند که <پاره‌پاره> می‌شود و می‌خواهد دیگربار با رجعت به گذشته خویش، که اکنون آنرا آرمانی کرده است، به یک احساس یگانگی دوباره دست یابد و یا می‌خواهد سراپا مدرن یا پست مدرن شود، تا شاید اینگونه بر این چندپارگی خویش چیره گردد چون دشمن اصلی و مانع اصلیش را مذهب و فرهنگ گذشته اش می بیند. اما حاصل همه این تلاشهای افراط گونه ان است، که در بحران باقی می‌ماند و امروز مدرن و پست مدرن می‌شود، فردا بازگشت به خویشتن می‌کند و پس فردا این چرخه به شکل جدیدی ادامه می یابد. هویت نو هم احتیاج به عنصر ماندگاری خویش، یعنی سنت و فرهنگ اول و هم احتیاج به عنصر متحول خویش، یعنی فرهنگ نو دارد، تا بتواند اینگونه با تلفیقی نو و سمبلیک ، به هردو بخش از تمناهای مدرن و سمبلیک خویش و به نیازهای هویت درونی خویش پاسخ دهد. برای درک اهمیت هویت کافیست که در آینه به خویش نظری افکنید و تصور کنید، که فردا نخواهید دانست که کی هستید و چگونه هستید، تا به اهمیت نقش هویت در سلامت روحی فردی و اجتماعی پی

ببرید. چنین تجربه ای برای هر کسی دردناک است. اینگونه نیز هویت نو تنها موقعی می‌تواند توسط روح و روان فردی و دیسکورس زبانی و جمعی پذیرفته شود، که به این تلفیق سالم و خوب از هویت کهن و نو دست یافته باشد. در غیر این صورت مهاجر و یا جامعه بحران زده محکوم بدان است که دچار روان پریشی، هراس زدگی، افراط گرایی گردد. بقول روانکاوان معروف عرصه روانکاوی مهاجرت گرین برگ/گرین برگ:

« تنها با ایجاد یک رابطه خوب با ابژه های درونی(مانند تصاویر پدرومادر یا نیاکان. تاکید از من)، با قبول چیزهای از دست رفته و هضم و تحلیل درد جدایی میتوان به یک انطباق و همپیوستگی منسجم میان دو کشور و دو فرهنگ، میان گذشته و حال دست یافت. تنها اینگونه احساس هویت میتواند دیگربار خویش را سازماندهی بخشد و سیستم و یگانگی یابد و تنها اینگونه فرد مهاجر میتواند با وجود تغییرات و دگرگونیها باز هم <خود و خویش> باقی بماند.21»

.تنها راه عبور از این بحران، توانایی هویت کهن در جذب سمبلیک هویت نو در خویش و دست یابی به یک تحول مدرن هویتی است. اما برای این تحول دقیقا چنین فرد و جامعه ایی احتیاج به رابطه سمبلیک با خویش و دیگری دارد و گرنه گرفتار در بحران هویت باقی می ماند و مانند فرهنگ ما، بخاطر این حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه اش،گاه غرب ستیز یا غرب شیفته،گاه سنت شیفته و یا سنت ستیز می‌شود،گاه می خواهد سراپا مثل تقی زاده مدرن شود و گاه مثل شریعتی بازگشت به خویشتن می کند. راه عبور از این بحران، گذار از این مثلث ادیپالی و حالت نارسیستی و دست یابی به جذب سمبلیک هویت مدرن در فرهنگ خویش،دست یابی به رنسانس خویش و ساختن هویت مدرن و متفاوت خویش است. این هویت نو بایستی بناچار بخشی از گذشته و سنت خویش را نوزایی کند؛ همانطور که رنسانس بسراغ یونان باستان می رود؛ همانطور که نیچه برای نگاه جسم گرایانه اش، دیونیزوس را زنده می کند. زیرا، همانطور که در بالا گفتیم، مفاهیم <خود> و <ارزشیابی خود> ریشه دوانده در یکایک افراد، در فرهنگ و دیسکورس و تاریخ و تمدن آن فرهنگ ریشه دارد و نمی تواند از جایی دیگر کپی شود. همان زمان بایستی این نوزایی بگونه ای باشد که این ریشه های فرهنگی و مفاهیم فرهنگی در باب فردیت، زنانگی،مردانگی،عشق و اخلاق و غیره، قادر به درهم آمیزی و تلفیق سمبلیک با هویت نو و عنصر نو باشد و این تلفیق تنها در عرصه زبان و جهان سمبلیک و فردی و بر بستر فردیت جسمانی و فردیت جنسیتی زنانه و مردانه قابل آفرینش است. زیرا فردیت همیشه در معنای روانکاوی یک فردیت جسمانی و در ابتدا یک فردیت جنسیتی است. از اینرو هر تحول نو بایستی بر بستر دیسکورس گذشته و برای نفی آن و تحول آن و با حفظ بخشهایی از آن صورت گیرد،همانطور که در تحولات دیسکورسهای مدرن شاهد این نفی و در عین حال جذب نقاطی از دیسکورس کهن هستیم. از اینرو نیز برای مثال پست مدرنیت،روح مدرنیت است و نه نافی مدرنیت و یا قانون. پست مدرنیت از درون دیسکورس مدرن و برای نفی و تحول آن بوجود می آید و در عین حال در پیوند تنگاتنگ با مفاهیم مدرن است و در واقع تفاوت مدرنیت را به اوج تفاوط فردی و چندچشم اندازی جمعی و فرهنگی می رساند. به این خاطر نیز برای ایرانیان راهی جز تلفیق و دستیابی به فردیت ایرانی،گیتی گرایی ایرانی، مفاهیم مدرن زمان و مکان ایرانی و انسان محوری ایرانی وجود ندارد. هر تلاش دیگری به معنای گرفتار ماندن در بحران و تکرار تراژیک این بحران است. زیرا این تلاشهای شیفتگانه/متنفرانه به معنای گرفتاری ایرانی در بازی نارسیستی و نماد ناتوانیش از دست یابی به جهان سمبلیک خویش است. برای مثال بحث درباره مدرن بودن یا پست مدرن بودن عرفان و یا نقطه نظر مخالفان این نظر و تلاششان برای نشان دادن سنتی بودن عرفان، در واقع هر دو غلط و نشانی از ناتوانیشان در بیان و طرح سوال درست است.(مثل برخی از بحثهای درباره غیرمدرن بودن/غیرپست مدرن بودن عرفان یا عرفان اجتماعی توسط عبدی کلانتری در سایت نیلگون و از سوی دیگر مخالفان او و تلاششان برای

مدرن و یا پست مدرن نشان دادن اسلام و عرفان.23). سوالشان اشتباه است و به اینخاطر نیز تا ابد به نتیجه ای نمی رسند. زیرا مشخص است که عرفان نه مدرن و یا پست مدرن است. موضوع اما این است که برای دست یابی به فردیت ایرانی و گیتی گرایی ایرانی، راهی به جز نوزایی بخشهایی از عرفان وجود ندارد،زیرا مفاهیم <خود> و <گیتی گرایی> ما در نگاه حافظ و عرفان و در رابطه عاشقانه شان با زندگی و طبیعت ریشه دارد. از اینرو نیز گیتی گرایی ایرانی نمی تواند راهی مشابه مانند شیوه سحرزدایی و راسیونالیسم مدرنیت رود و یا زمانش،زمان خطی باشد،بلکه تنها می تواند با عبور از خطاهای حافظ و دیگران و با بپایان بردن این دیسکورس و درهم آمیزیش با نگاه مدرن/پسامدرن،به نگاه زمینی و گیتی گرایانه نوی خویش مانند نگاه <جسم خندان چندلایه و عارف زمینی خندان> من دست یابد و یا انواع دیگر این نگاه را بیافریند. همانطور که زمان خطی مدرن و گیتی گرایی مدرنیت ریشه در دیسکورس زبان و فرهنگ غرب و دو ریشه اصلیش یعنی فرهنگ یونانی و فرهنگ مسیحی دارد و ادامه آنها و نیز ایجاد کننده تحول و تفاوت در آنهاست.بقول کارل لوویتس و نیز پسامدرنها زمان خطی مدرن در واقع همان مفهوم زمان مسیحی است. همانطور که مفهوم سوژه مدرن و سیادت خرد بر احساس مدرن، بقول اوکتاویو پاز، ریشه در اشتیاقات مسیحی جهان مدرن دارد . از اینرو نیز مفهوم سوژه و فرد ایرانی،مفهوم گیتی گرایی ایرانی و نوع و حالت اسطوره زدایی و عقلانیت ایرانی تنها بر بستر زبان و فرهنگ ایرانی و با حفظ این ریشه ها و با ایجاد رابطه سمبلیک با فرهنگ خویش و جذب مدرنیت در این فرهنگ و پاکسازی فرهنگ خویش از عناصر ضدمدرن بوجود می آید. از زمانی که ما با جهان مدرن روبرو شده ایم و به تاخیر تاریخی و فرهنگی خویش پی برده ایم، در واقع هر عمل و فکر ما ایرانیان خود در واقع تلفیقی از این دو جهان بوده است،حتی وقتی قصد بازگشت به خویشتن داشته ایم. همانطور که تلاش برای اثبات ضدمدرن بودن اسلام و ناممکنی پروتستانیسم مذهبی در اسلام و دیگر مذاهب ایرانی،خود بار دیگر نشانی از عدم شناخت مفاهیم مدرنیت بر بستر تاریخی و فرهنگی خویش و به معنای درک مکانیکی مدرنیت و مسخ مدرنیت است. زیرا اگر پروتستانیسم مذهبی و سه عنصر پایه ایش، یعنی ار بین رفتن واسطه روحانیت در دیالوگ میان انسان و خدا و امکان دیالوگ شخصی و مستقیم، آری گفتن به امور دنیوی مانند برابر خواندن اررش کار و دعا در پروتستانیسم و از لحاظ سوم جدایی دین از دولت در دو شکل مختلف لایسیته مانند فرانسه و یا سکولار مانند آلمان و اکثر دیگر کشورها، نتواند در مذاهب ایرانی و اسلام صورت گیرد، آنموقع جامعه ما خودبخود دچار شیزوفرنی فرهنگی مرتبا گسترده تر می شود و در واقع بایستی فاتحه هر تحول و رنسانس را خواند. جالب اینجاست که اینجا روشنفکران مدرن و رادیکال ما تفسیرشان از اسلام و قران همان تفسیر بن لادنی است و مانند او نیز باور دارند که این تفسیر،تفسیر واقعی از اسلام و مذهب است،بجای آنکه از تحول و ایجاد روایتهای نو از اسلام و رشد روایتهای سکولار از اسلام و دیگر مذاهب ایرانی پشتیبانی کنند و همزمان بر پایه اصول سکولاریسم و بر بستر فرهنگ و گیتی گرایی ایرانی ، به نقد این تحولات و روایات بپردازند و سره را از ناسره،تلفیق شکننده و سکولاریسم دروغین را از دگردیسی سکولار واقعی در روایت نوی مذهبی بازشناسند و به نقد بکشند. یعنی این روشنفکران مدرن و نقاد ما و یا مخالفان آنها هنوز هم لایه های شیفتگانه/متنفرانه شدیدی دارند و ناتوان از ارتباط تثلیثی و بافاصله با خویش و مذهب و ناتوان از درک ضرورت تلفیق و ایجاد سکولاریسم ایرانی و پروتستانیسم ایرای و بر بستر فرهنگ ایرانی هستند و مثل نیاکانشان دارای تلفیقهای شکننده و ضعیفی هستند و گاه سراپا مدرن و نافی سنت و گاه سراپا سنتی و یا با لعابی مدرن و بی نیاز به مدرنیت می شود و با این کار فقط بحران خویش و چندپارگی فرهنگ خویش را تشدید می کنند. زیرا اندیشه بازگشت به خویشتن و یا سراپا مدرن شدن، هر دو تلاشی و تلفیقی برای عبور از بحران است، اما چون این تلفیق گرفتار حالات ادیپالی و عشق نارسیستی است و نتوانسته است به یک تلفیق ارگانیک و مدرن دست یابد، از آنرو نیز محکوم به شکست و

محکوم به تشدید بحران هستند. در واقع شریعتی همانقدر در جستجوی تلفیق است، که هدایت و آخوندزاده است، اما بنا به توان فردی و توان سمبلیکشان، نوع تلفیقهایشان و نوع بن بستهایشان متفاوت است. برای ایرانیهای مذهبی، اسطوره ای و تاریخی راهی جز این وجود ندارد که به شیوه خویش به پروتستانیسم مذهبی، هویت مدرن و تاریخی ایرانی و به گیتی گرایی زیبایی شناسانه و عاشقانه خویش و به مفاهیم نوی مکان و زمان خویش دست یابند، وگرنه محکوم به روان پریشی و گسست روحی عمیقترند. از اینرو بحث اساسی نه بر سر مدرن بودن اسلام و یا عرفان، بلکه بر سر نوع رابطه با سنت و مذهب خویش و بر سر چگونگی تلفیق ماست.چگونگی تلفیق است که نشان می دهد، آیا این متفکر و یا اندیشه بخاطر تلفیق غلطش محکوم به شکست است، یا آنکه قادر بوده است با گذار از مثلث ادیپالی و از حالت نارسیستی به یک رابطه تثلیثی با مدرنیت و سنت دست یابد و ایجادگر روایت مدرن و چندلایه از اسلام، از عرفان، از زرتشت و میترایسم و تاریخ اسطوره ای و تاریخ واقعیش باشد و از چندپارگی به چندلایگی مدرن دست یابد و به بحران هویتی و مذهبی و تاریخی خویش پایان دهد. مشکل شرکت کنندگان در این بحثهای واهی در باب مدرن یا سنتی بودن عرفان و اسلام و غیره در این است که بخاطر نشناختن مبانی مدرنیت بر بستر فرهنگی مدرنیت، ناتوان از اندیشیدن درست درباره مشکلات فرهنگی و فردی خویش هستند و بناجار ناتوان از یافتن "جواب درست" برای سوالهای غلط خویش هستند. درست است که یک سیستم مذهبی و یا اسطوره ای و فرهنگی بنا به ساختارش گاه بهتر از یک سیستم مذهبی و فرهنگی دیگر قابلیت تحول و دگرگونی و تلفیق دارد، اما نفی امکان تحول مدرن سنت و نفی روایت مدرن از اسلام و عرفان و سنت بر اساس ساختار و روایت عمومی این ساختارها، نشان دهنده گرفتاری منتقد در یک نگاه مکانیکی و حالت شیفتگانه/متنفرانه است. زیرا از یاد می برند که اولا همیشه در این مذاهب وسنتها روایتهای مختلف بوجود آمده است،همانطور که عرفان خود یک روایت رادیکال و نو از اسطوره آفرینش قران است؛ و از طرف دیگر از یاد می برند که اساس مدرنیت را این رابطه نو با ساختارها، این رابطه بافاصله و سمبلیک با ساختارها تشکیل می دهد. رابطه ای که به فرد امکان می دهد بر احساس گناه و اخلاق مطلق چیره شود و اسیر افسون چشمان او نگردد و بتواند با این فاصله گذاری و بر اساس ضرورت زندگی خویش دست به پروتستانیسم مذهبی و یا سکولاریسم فرهنگی و سیاسی زند. مشکل این منتقدان موافق یا مخالف عرفان و اسلام و سنت این است که بی توجه به بحران درون خویش با وجود سالها زندگی در جهان غرب، هنوز می خواهند بنوعی مدرنیت را کپی کنند و بجای اینکه به خویش زحمت نوزایی فرهنگی و تلفیق درست را بدهند، یا می خواهند بازگشت به خویشتن کنند و بگویند که خودمان همه چیز را داریم و اینگونه بر بحرانشان چیره شوند. هر دو شیوه اما در حقیقت سرابی بیش نیست و بجای بحث اساسی درباره چگونگی رابطه نو با خویش و با فرهنگ خویش و بجای بحث درباره چگونگی تلفیق با توجه به ساختارها و محدودیت مرزی و ساختاری این فرهنگها، می خواهند با سخنهای کلی دیگر بار خود را از اندیشیدن و آفریدن و پرداختن به بحران عمیق خویش رها سازند و به نوعی آرامش خیالی و توهم گونه دست یابند.. اما هر دو روش غلط است. زیرا نه مدرنیت قابل کپی کردن است و نه بازگشت کامل به خویشتن و نفی مدرنیت ممکن است. زیرا همین حس خویشتنی که می توان به آن بازگشت،نشان از نقد خویش و آمیخته شدن روان و جان نقاد با مفاهیم مدرن دارد. پس یا محکوم به روش مسخ این مفاهیم بکمک ساختار زبانی و روانی نارسیستی خویش و تشدید بحرانش تا حد مرگ و فرسایش است و یا سرانجام به راز تراژیک خویش و نیاکانش پی می برد و به بحرانش و نیازش به تلفیق تن می دهد و به انسان مدرن و متفاوت ایرانی، به یک فرد دو ملیتی و چندلایه تبدیل میشود که در عین واقع گرایی،فردگرایی،انسان محوری، گیتی گرایی،همه این حالاتش رنگ و بوی فرهنگش و سنتش را نیز دارد و اینگونه او می تواند به هضم و جذب نگاه نو در جهانش دست یابد و به بحران هویتش پایان دهد و به قدرتی نو و سلامتی نو دست یابد. بی توجهی این نظریه پردازان

نارسیستی به بحران فردی و جمعی مهاجرین و به بحران خویش، به معنای از دست دادن کلید دست یابی به راز بحران ایرانی و ناتوانی از بلوغ فردی و جمعیست .زیرا دقیقا زندگی ما مهاجرین دوملیتی ضرورت دست یابی به این تلفیق را ثابت می کند و نشان می دهد که بدون تلفیق یکایک ما محکوم به زندگی شترمرغی هستیم و از طرف دیگر این تلفیق دو ملیتی همزمان به معنای یک تاویل و تفسیر مدرن از سنت و عرفان و یک نوزایی مدرن آنهاست و نه آنکه آنها مدرن هستند و مهاجر در واقع با فرهنگ خویش نیز ارتباط سمبلیک برقرار می کند و بخشهای منفی آنرا پاکسازی می کند. حاصل چنین بلوغی این فردیت سمبلیک و چندملیتی و ناتمام است که در واقع یک کثرت در وحدت است و با اینکه ریشه در تاریخش دارد و <خود> باقی می ماند،اما از طرف دیگر مرتب در حال تحول و دگردیسی ناتمام است و اینگونه یک <خود>متحول و دگردیس است. از اینرو نیز این نقادان نارسیستی اکثرا نگاهشان در نهایت مطلق گراست و سرانجام یا مدرنیت و یا سنت خویش را نفی می کنند. اینگونه حتی نگاه استادی مثل آرامش دوستدار، که به بیان معضل <دین خویی> در فرهنگ خویش می پردازد، از آنرو که خود نیز در نهایت ناتوان از دیدن اهمیت چگونگی رابطه با فرهنگ خویش و ناتوان از ایجاد یک رابطه سمبلیک و تلفیقی با فرهنگ خویش و با مدرنیت است، از آنرو در نهایت خود نیز مبتلا به بیماری <دین خویی> و مطلق گرایی میشود و در واقع کل این فرهنگ را نفی می کند و در حین اینکه مرتب از اهمیت یادگرفتن اندیشیدن سخن می گوید، اما چون قادر به تلفیق و ساختن مفهوم <اندیشیدن> بر بستر دو فرهنگش نیست، ا ز اینرو سخنش ابستراکت و بدون راه حلی عملی و بدون نشان دادن خطوط عمومی این اندیشیدن و فردیت تازه است. زیرا برای چنین خلقتی او بایستی بخشی از این فرهنگ را نوزایی کند و با نگاه مدرن در هم آمیزد.
از اینرو نیز ما شاهد هستیم که هرجایی سخن از یک مفهوم تازه و نگاه تازه در میان ایرانیان میشود، ما شاهد تلاش برای یافتن یک تلفیق هستیم،خواه این تلفیق توسط یک روشنفکر دینی مثل سروش و احسان شریعتی و برای دست یابی به پروتستانیسم مذهبی و بکمک عرفان صورت گیرد و یا خواه توسط یک اسطوره نگر و ایران شناس مانند آقای جمالی و دیگران صورت گیرد و خواه بشیوه تلفیق روانکاوانه و پاسخی نو و جسم گرایانه به مانند <جسم چندلایه و عارف زمینی> من صورت گیرد. طبیعی است که هر کدام از این تلفیقها بایستی بر اساس مبانی مدرنیت و نوع تلفیق بررسی شود، تا تلفیق شکننده و یا بحران زا و تکرار تراژیک بازگشت به خویشتنها و سراپامدرن شدنها، از تاویلهای مدرن/پسامدرن و تلفیقی از سنت،اسلام،عرفان و غیره متمایز گردد. وظیفه نقد سمبلیک و تثلیثی دقیقا سنجش این تلفیقها و تاویلها و جداسازی سره از ناسره و انتقاد سازنده و کمک به ایجاد تلفیقهای مدرن و متفاوت است؛ نه آنکه مطلق گرایانه به دفاع از سنت یا مدرنیت بنشیند و با چوب معیارهای مکانیکی و مطلق گرایانه اش،حکم شرع و امر به معروف و نهی از منکر صادر کند. یک مشکل دانشی دیگر این نقادان در این است که اکثرا فراموش می کنند که میان معنای فردیت مدرن و فردیت از لحاظ روانکاوی در عین پیوند،تفاوتهای بنیادین وجود دارد. زیرا در معنای روانکاوی هر فردی، چه مذهبی و یا عارف و چه فردی در ده قرن پیش، دارای ساختار <من> در کنار بخشهای فرامن و یا ضمیرناخودآگاه خویش است و یا در معنای لکانی دارای جهان سمبلیک و زبان در کنار بخش خیالی و رئال خویش است. فقط در جهان سنتی این بخش خیالی و یا فرامن، قدرت اصلیست و ایجادگر سترونی نهایی این سیستمهاست. از اینرو وقتی فردی مثل حافظ،خیام،عبید زاکانی، با نگاه فردی خویش به جنگ سنت می رود و تحول ایجاد می کند و دیسکورس زمان خویش را تغییر می دهد،دست به یک عمل سمبلیک و فردی زده است. نسلهای بعدی نیز تنها بر بستر این دیسکورس و با گذار از این نیاکان و با حفظ نکات سالم آنها در خویش،می توانند به فردیت خویش و گیتی گرایی خویش دست یابند.زیرا این مفاهیم در فرهنگ و این نیاکان ریشه دارد و بقول نیچه <چگونه می خواهی خود را بالا بکشی،بدون آنکه پدرانت را بالا بکشی>. نقطه تلاقی فردیت روانکاوی با فردیت مدرن، در نوع برداشت از حالات این

<من>جسمانیست. از اینرو برای مثال نگاه فروید که دارای یک عنصر فلسفی پوزیتیویستی است، این <من> را به مثابه یک من منسجم و توانا به رابطه سوژه/ابژه ای و عمل کننده بر اساس اصل واقعیت سحرزدا می نامد. اما با رشد روانکاوی و نیز رشد فلسفه و شکستن مفهوم فردیت و سوژه مدرن،ما شاهد ایجاد مفاهیم جدیدی از فردیت مانند مفهوم <خود یا سلف> در< روانشناسی خود> کسانی مثل کوهوت و ملانی کلاین و یا به سان یک سوژه شکسته و منقسم پسامدرنی در نگاه لکان و یا به سان یک جسم هزارلایه و حالت در نگاه دلوز/گواتاری هستیم. اینگونه نیز ما بر بستر فرهنگی خویش و با جذب این عناصر مدرن و پسامدرن بایستی مفاهیم <خود> و <ارزشیابی خود> هویتمان را از نو باز آفرینی کنیم و اینگونه انواع جدید و مدرن هویتهای مذهبی،ملی و ایرانی و یا هویتهای مدرن اقوامهای مختلف را بیافرینیم و بر بستر یک هویت ملی و رنگارنگ مدرن و متفاوت به پیوند مدرن این عناصر مختلف هویت ایرانی دست یابیم. اینگونه نیز راه دست یابی ایرانی به گیتی گرایی خویش نه نفی عرفان و یا مذهب بلکه ایجاد رابطه سمبلیک با عرفان و مذهب و نیز با مدرنیت/پسامدرنیت و رسیدن به مفاهیم نو از قبیل عارف زمینی است. عارف زمینی و خندان چندلایه ای که زمانش خطی نیست،بلکه او از ترکیب زمان خطی و زمان دایره وار اسطوره ای ایرانی،به زمان مارپیچی و چرخشی بدون تکرار خویش دست می یابد و بجای مکان سحرزدای مدرن و یا مکان مذهبی و اسطوره ای عارفانه،به مفهوم مکان چندلایه جادویی/اسطوره ایی/واقعی خویش دست می یابد و بجای اسطوره زدایی عقلانی مدرن، او به گذار از ارتباط نارسیستی با اسطورههایش و نفی اسارت در بند این اسطورهها دست می زند و اسطورههایش را خندان و زیبا و مدرن و به یارانی ار خویش تبدیل می کند، زیرا او خویش را به سان یک موجود تاریخی/اسطوره ای/ جادویی می بیند و در خویش هم تمامی گذشته و هم حال و آینده را حس و لمس می کند و از اینرو موضوع برای او ایجاد دیالوگ و ارتباط سمبلیک با این قدرتهای خویش و تبدیل کردن آنها به یاران خویش و عبور از نگاه خیر/شری،اهورایی/اهریمنی و دستیابی به جهان وحدت اضداد چندلایه خویش است. زیرا این عاشق زمینی و مدرن می داند که جسم او هر عنصر مدرن را که با جهانش تلفیق نشود، چون جسمک بیگانه پس می زند و پس زده است و یا این عنصر را مسخ و عارفانه/کاهنانه می سازد و نیز می داند که او ایجاد گر تفسیری نو و سمبلیک از جهان گذشته و از هویت خویش است، ایجادگر روایتی نو از سنت و اسلام و عرفان و این روایت قابل تحول است و نیز روایتهای دیگری نیز ممکن است و نیز چالش و دیالوگ خندان این روایتها بر سر سروری بر لحظه و به سان بهترین جواب به معضلات فانی این و یا آن لحظه و مشکل. زیرا این هویت بخشی از اوست و این بخش یک چشم انداز ندارد و قابل تحول است و او خود یک کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت است. برپایه چنین نگاه تلفیقی آنگاه می توان به انواع مختلف نگاههای مدرن و مفاهیم مدرن و متفاوت برای چیرگی بر بحرانهای فردی و جمعی،بحرانهای جنسی،عشقی،جنسیتی و هویتی ایرانی دست یافت. همانطور که من بر پایه این نگاه مدرن و زمینیم و بر پایه نگاه جسم گرایانه و تلفیقی ام در رشته مقالاتم (10 مقاله) در باب< کاوشی در روان جمعی ایرانیان از خاستگاه مدرنیت>، به یک دیاگنوستیک نسبتا جامع و چندجانبه جان و روان ایرانی و به بیان بحرانهای مختلف فردی و جمعی،جنسی/جنسیتی/عشقی/هویتی/گیتی گرایانه پرداخته ام و راههای جدیدی را بر اساس این نگاه جسم گرایانه و این هویت عارف زمینی و گیتی گرایی زمینی ایرانی برای عبوراز این بحرانها مطرح کرده ام. همانطور که روشنفکران فراوان دیگری نیز در بخشهای مذهبی و یا ایرانی،هنری و فلسفی و غیره در حال جستجوی تلفیق خویش و عبور از چندپارگی خویش و در پی دست یابی به چندلایگی خویش هستند و راههای نویی را مطرح کرده و یا مطرح می کنند.

حال می توانیم بر بستر این نگاه علمی هم کوتاه نظرات بالای دکتر آجودانی را نقد کنیم و هم سپس به نقدش بر بوف کور بپردازیم. مشکل نگاه دکتر آجودانی در این نقد در چند نکته ذیل است:

1- در دوران مشروطیت، برخلاف نظر دکتر آجودانی، تنها بخش روشنفکری مدرن ایرانی چون آخوندزاده و هدایت دارای این حالت آرمانی کردن بخشی از گذشته و نفی بخشی دیگر به سان عامل مقصر و یا دارای حالت شیفتگانه/متنفرانه نسبت به غرب نبود، بلکه بخشهای دیگر هویت ایرانی یعنی بخش مذهبی و نیز بخش هویتهای اقوام ایرانی نیز دچار این حالت شیفتگانه/متنفرانه بودند. هویت ایرانی تشکیل شده از سه بخش هویت تاریخی/اسطوره ای ،هویت مذهبی و بویژه هویت اسلامی و بخش سوم هویت اقوامهای ایرانیست. هویت تاریخی/اسطوره ایرانی با اسطورههایش از میترا تا رستم و یا دوران باشکوهش مانند دوران هخامنشی و با زبان فارسی به سان زبان مشترک همه این بخشها،عنصری قوی و مرکزی در ساختار هویت ایرانیست. اما هویت مذهبی ایرانی از زرتشت تا اسلام و نیز اقلیتهای مذهبی، دارای قدرت و نقش مهم خویش در این هویت و دیسکورس فرهنگی است. هویتهای اقوامهای مختلف نیز دارای تاثیر و قدرت خویش در این هویت مشترک ایرانیند. با تلاقی هر چه بیشتر فرهنگ و جامعه ایران با مدرنیت در دوران مشروطه، ما شاهد زنده شدن هر سه بخش این هویت برای پاسخ گویی به بحران و نیازهای افراد و اقشار هوادار خویش هستیم. مدرنیت ایرانی نیاز به هویت مدرن خویش دارد و از اینرو نیز با رشد اشتیاقات مدرن ایرانیان و در روند انقلاب مشروطه، بقول دکتر آجودانی، ما شاهد آن هستیم که ایرانیان به سراغ تاریخ و اسطورههای خویش می روند و بخشهای فراموش شده تاریخ خویش را،مانند تاریخ هخامنشیان و یا اسطورههای ایرانی را زنده می کنند. این حرکت اجتناب ناپذیر و ضروریست. زیرا قبل از مدرنیت نیز یک هویت ایرانی بشکل خفته وجود دارد که باعث می شود،ایرانی خویش را از عثمانی و اروپایی متمایز احساس کند. این هویت ایرانی که بویژه در دوران ساسانیان تئوریزه می شود و به کمک شاهنامه در زبان و فرهنگ و دیسکورس ایرانی نقش می بندد ، مفهوم متفاوت ایرانی و هویت ایرانی را شکل می دهد که نماینده اسطوره ای آن ایرج فرزند فریدون است. اینگونه ایرانی خویش را در مقایسه با توران و غرب، در مقابله با خرد سلم و شهامت تور، به سان فردی میانه رو و خواهان تعادل میان خرد و شهامت بیان و لمس می کند. این خصلت اصلی هویت او و نماد تفاوت او با دیگران می شود و همزمان همین جا نیز شکل پایه ای نقاط منفی هویت ایرانی و پارانوییای ایرانی ریخته میشود و ایرانی مرتب احساس می کند که دیگران می خواهند بر علیه اش توطئه کنند و او را بکشند. تئوری توطئه در این تصویر اسطوره ای زنده میشود و هم اکنون نیز دارای نقش و قدرت خویش در جان و روان ایرانیست. یعنی در کنار این تفاوت هویتی خودآگاه ایرانی، مفهوم هویتی ایرانی دارای یک تفاوت ناخودآگاه دیگر نیز هست که این خصیصه ناخودآگاه ساختار کاهنانه/عارفانه او، اشتیاق نارسیستی اش به یکی شدن با دیگری و جنگ خیر/شر برای معبودش و به منظور پس زدن و قتل دگر اندیش و رقیب است. در مسیر تحول این هویت، هویت مذهبی و اسلامی و نیز از روز اول، هویتهای مختلف اقوامهای ایرانی با او تلفیق میشوند. از اینرو هویت ایرانی یک هویت تلفیقی است و این سه بخش گاه چنان با هم در هم آمیخته اند که جدا کردن لایه های مختلف آن آسان نیست. زیرا برای مثال در زیر متن اسطوره حسین، ما با اسطوره سیاوش روبروییم و مراسم عاشورا و زنجیرزنی در مراسم عاشورا، به معنای جذب متن سیاوش و مراسم سیاوش در این تصویر جدید مذهبیست. با اینکه در این گذار ، متن تراژیک سیاوش و آیین باروری سیاوش که با مرگ خدای نباتی و زنده شدنش به عنوان گیاه و با مراسم عزاداری و شادی نهایی صورت می گیرد، به مصیبت نامه حسین و شمر تبدیل می شود. همینگونه نیز فرهنگهای قومی و هویت ایرانی در هم آمیخته میشوند و برای مثال موسیقی ایرانی در خویش فرهنگها و نواهای مختلف را در بر می

گیرد و نیز بر این فرهنگهای قومی تاثیر می گذارد و در این مسیر طولانی شکل گیری و قوام هویت ایرانی،زبان فارسی به زبان مشترک و وارث و حافظ این هویت مشترک تبدیل میشود و همزمان خود توسط تحولات هویتی دچار تحول و حتی رنسانس می شود. اینگونه برای مثال اعراب دو قرن زبان فارسی را منع می کنند ولی این زبان بر این سرکوب چیره می شود و زنده می ماند و همزمان با تبدیل خط آرامی به خط عربی و گرامر عربی، زبان فارسی به یک رنسانس دست می زند و نثر معاصر فارسی هزارساله متولد می شود. در شرایط مشروطیت و در شرایط رشد منطقی ناسیونالیسم و میل به یک ملت و دولت مدرن، اهمیت گذار این هویت ایرانی به یک هویت ایرانی مدرن هر چه بیشتر مشخص و مشخصتر میشود. بدین دلیل نیز روشنفکران مشروطه به سراغ این هویت می روند و شروع به نوزایی گذشته و بخشهای سرکوب شده این فرهنگ می کنند، تا بر بستر این هویت اسطوره ای ایرانی و با تلفیق آن با خواستهای مدرن خویش،هویت مدرن و شهروندی ایرانی و مفاهیم دولت و ملت مدرن ایرانی را بیابند. همینگونه نیز هویت مذهبی و هویتهای اقوامهای مختلف و ناسیونالیسم قومی و مذهبی بیدار میشوند و برای پاسخگویی به هواداران خویش و پاسخگویی به نیازهای زمانه خویش در پی ایجاد یک هویت مدرن بنا به توانشان می شوند. مشکل هر سه بخش هویت ایرانی و در کل هویت ایرانی نیز در همین جا شروع می شود که چون در درونش،جدا از نکات زیبا و سالم این هویت تاریخی و اسطوره ای، دارای نکات منفی مانند حالت خیر/شری و سیاه/سفید دیدن ایرانی و حس خویش به سان یک روح سیال و در جستجوی بیگناهی اخلاقی و یا عشق عارفانه است و دچار احساس توطئه و پارانوییاست، اکنون که با جهان مدرن و ضرورت تلفیق روبرو می شود، این نکات منفی و نارسیستی نقش بسته در دیسکورس زبان و فرهنگش و در جان و روانش، مانع از آن می شود که به یک تلفیق درست دست یابد و بدینوسیله ما از زمان مشروطیت و در کنار حرکات مثبت مشروطیت، شاهد ایجاد بحران هویتهای ایرانی،مذهبی و بحران ناسیونالیسم قومی می شویم. از اینرو برخلاف نظر دکتر آجودانی در آنزمان تنها روشنفکران مشروطه دچار این حالت شیفتگی آرمانی به گذشته خویش و دیدن دیگری به سان عامل بدبختی خویش نیستند، بلکه دو بخش دیگر نیز دارای این حالات هستند. نیلوفر بیضایی در مقاله اش در باب مشروطیت به خوبی نشان می دهد که چگونه نطفه مفاهیمی مانند دمکراسی دینی و غیره و یا بازگشت به خویشتنهای شریعتی و دیگران در این دوران مشروطه ریخته میشود و ما شاهد تلفیقهایی چون <مشروطه مشروعه> یا حکومت مشروعه توسط نیروهای مذهبی هستیم. همینگونه نیز شاهد اشکال منفی ناسیونالیسم قومی مانند حرکت شیخ خزعل و خطر تجزیه ایران هستیم. خطری که از طرف دیگر ایجاد گر زمینه ای برای دیکتاتوری رضا شاه هست. مشکل روند مدرنیت و انقلاب مشروطه ایرانی این است که چون این روشنفکران و جهانشان آغشته به این حالات نارسیستی فرهنگی و آغشته به این حالت کاهنانه/عارفانه ایرانیست، از آنرو ناتوان از دستیابی به یک رابطه کامل سمبلیک با مدرنیت و ناتوان از دستیابی به یک هویت مدرن ایرانی و تلفیقی و حفظ و گسترش ساختارهای دمکراتیک هستند. به دلایل مختلف اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و روانی این تلاش نو برای مدرن شدن، چنان در درون هنوز ناپخته و ضعیف است و چنان روح و جان حامیان این راه نو با این معضلات فرهنگی و روحی آغشته است، که ناتوان از تحکیم دمکراسی و ناسیونالیسم مدرن، ناتوان از ایجاد یک هویت مدرن و همراه با رابطه مدرن میان سه بخش هویتی خویش در قانون و در درون خویش هستند. اینگونه هر بخشی نارسیستی در هویت خویش بت خویش را می یابد و در دیگری و یا در غرب خطری و یا بتی دیگر که شیفته وار خواهان یکی شدن با اوست. بدین خاطر نیز جامعه و ملتی که عمری به دیکتاتوری عادت کرده است، اکنون نیز که مشروطه می شود، ناتوان از درک و اجرای قدرت حکومت دمکراتیک و قدرت دیالوگ و تلفیق مدرن است. اینگونه دولت مشروطه ایرانی تقریبا هر سه ماه یکبار عوض میشود و ناتوان از جلوگیری از تجزیه کشور است و نمی توانند به سان شهروند به دفاع از دمکراسی و استقلالشان بپردازند و

اینگونه میل بازگشت یک دست قوی در جامعه اوج می گیرد،میل به ایجاد یک دیکتاتوری مدرن. این خواست خود نیز تلاشی برای جواب دادن به بحران هویتی و فرهنگی است و خود نیز تلفیقی است،اما تلفیقی بحران زا و شکننده و ما شاهد آن می شویم که بخاطر ناتوانی جامعه ایرانی از دست یابی به این هویت مدرن و ارتباط سمبلیک و تثلیثی با خویش و با دیگری، لحظه ای غرب ستیز و لحظه ای دیگر غرب شیفته می گردد و هر دوره ای اسیر یک حالت نارسیستی خویش و اسیر حالت چندپارگی خویش می گردد. اینگونه بجای اینکه پروتستانیسم مذهبی و هویت مدرن ایرانی و هویت مدرن اقوامهای ایرانی بوجود آید و ایرانی به یک هویت مدرن و رنگارنگ و به پیوند این سه بخش خویش بر بستر یک هویت مدرن ایرانی دست یابد، هر چه بیشتر چندپاره و دچار جنگ خیر/شری و حیدری نعمتی می شود. یعنی عنصر نارسیستی و شیفتگانه /متنفرانه غالب میشود و ابتدا دیکتاتوری ایرانی به کمک رضا شاه و محمدرضا شاه بوجود می آید که می خواهند مدرنیزاسیون را با امت گرایی اسطوره ای پیوند زنند و دیکتاتور مدرن باشند و در مرحله بعدی نوبت هویت مذهبی و بازگشت به خویشتن او و ادامه حالت نارسیستی در شکل دیگری هستیم و حال نوبت پان ترکها،پان عربها و دیگر ناسیونالیستهای قومی خود شیفته هستیم که در قوم فارس عامل بدبختی خویش را می بینند و خواهان تجزیه ایرانند. طبیعی است که بایستی همزمان نکات مثبت عملکردی دولتهای پهلوی و دولت بعدی را نیز دید، اما اشتباه دکتر آجودانی در برخورد با دولتهای پهلوی این است که دقیق نمی بیند که این دولتها با ایجاد دیکتاتوری مدرنشان و بخاطر این تناقض هویتی و بحران زاشان، زمینه ساز تحول بعدی و تهوع ایرانی و بازگشت به خویشتن ایرانی میشوند. زیرا وقتی بزور کشف حجاب می کنید، روزی دیگر این حجاب خود وسیله و سمبل بازگشت به خویشتن و وسیله رهایی توهم گونه از بحران میشود. اگر مسیر مشروطیت در مسیر مدرن خویش ادامه می یافت، اکنون ما نه تنها دولت مدرن و هویت مدرن و رنگارنگ ایرانی می داشتیم،بلکه احتمالا سیستم ایالتی و ولایتی مشروطه می بایستی در مسیر منطقی رشد خویش به حالت فدرالیسم ایرانی تبدیل میشد و ایرانیان در حین لمس خویش به سان یک ملت واحد و رنگارنگ، قادر به تن دادن به تفاوتهای قومی و چندزبانی می بودند و اینگونه می توانستند هم در داخل و هم در ارتباط با جهان خارج چندجهانی و یک کثرت در وحدت باشند. اما چنین هویت مدرن و رنگارنگی و چنین سیستم مدرنی تنها در یک جهان سمبلیک و با عبور از این حالت نارسیستی ثنوی امکان پذیر است . زیرا زیربنای فرهنگی چنین جهان مدرنی ، فردیت چندلایه جسمی و جنسیتی و ساختار دمکراتیک و حکومت قانون بر اساس دمکراسی است. حتی تا حدودی این افراط گریها طبیعی و منطقیست، اما ناتوانی عبور از این حالت نارسیستی و گرفتاری مداوم در این حالت نارسیستی و در اشکال نوی این بازی خیر/شرانه،حکایت از معضل عمیق فرهنگی/زبانی و روانی می کند که ما را به این تکرار تراژیک این بازی و فرسودگی خویش محکوم ساخته است. زیرا زیربنای چنین جهانی فردیت چندلایه و ساختار دمکراتیک و قانون مدرن است و در این ساختار همه بخشهای روشنفکری مشروطیت و دوران انقلاب بهمن و نیز همه بخشهای روشنفکری کنونی شریک و سهیمند، تفاوت تنها در درجه شناخت آنها بر این معضل و توانایی آنها به گذار از این حالت نارسیستی است. نکته جالب این است که این سه بخش با تمامی اختلافاتشان در یک چیزهایی نیز با هم هم سلیقه بوده و هستند، زیرا ساختارشان یکی است و اینگونه نیز می بینیم که روشنفکر چپ دیروز، امروز بخشا به هواداران ناسیونالیسم قومی تبدیل شده اند و بحران جنبش چپ را با یافتن یک بت مقدس جدید تعویض کرده اند. یا این حالات می توانند به یکدیگر تبدیل شوند و چپ پرشور، ناسیونالیست پرشور ایرانی میشود و یا برعکس . خوشبختانه امروز این شناخت در حال افزایش و گسترش است، اما بایستی به دقت این ساختار را شناخت و به رجعتهای احساسی این روشنفکران به حالت نارسیستی دقت کرد و بر ضرورت عبور از این حالت و دست یابی به تلفیق تاکید کرد. یک حالت مشترک دیگر میان هر سه بخش هویت ایرانی در این است که در واقع هر سه بخش، یک قسمت مهم از تاریخ

ایران را کاملا و یا تقریبا کامل در ذهن خویش پس زده و سرکوب می کنند و این قسمت، تاریخ پارتها و اشکانیان است. جالب این است که این بخش از تاریخ ایران که نقطه ملاقات ایرانی با فرهنگ نئوهلنیسم و نقطه ملاقات گسترده ایرانی برای اولین بار با دموکراسی شهری یونانی و فرهنگ غرب بوده است، عملا به فراموشی سپرده شده و می شود. با آنکه در این دوران ،ما شاهد پیشرفتهای فرهنگی و علمی مهم و فراوانی بوده ایم. اما گویی ایرانی نمی خواهد این تاثیر را بپذیرد و همین موضوع خود حکایت از درگیری درونی ایرانی با فرهنگ غرب و ناتوانیش از هضم و جذب درست آن می کند. همانطور که سیستم دمکراسی شهری سلوکیان را نپذیرفتند و ابتدا وقتی اشکانیان، حالت فرهنگ شهری خویش را با حالت دودمانی ایرانی تلفیق کردند، آنگاه پذیرفته شده و قدرتمند شدند و اینگونه دوران مهم ملاقات و تلفیق اولیه دو فرهنگ را بوجود آوردند. از اینرو در برخورد با بازگشت ایرانیان به تاریخ و گذشته شان از یکسو و از سوی دیگر ناتوانیش از ایجاد یک رابطه درست با غرب، بایستی همانطور که خود دکتر آجودانی نیز به نوعی بدان اشاره می کند،هم ضرورت این بازگشت و نیز ضرورت تلفیق را درک و لمس کرد و نیز به درهم آمیختگی بخشهای مختلف هویت ایرانی در یکدیگر و چندمتنی بودن اسطورهها و مراسم و آیینهای ایرانی توجه کرد و همزمان با شناخت این معضل مشترک نارسیستی و ساختاری ایرانیان و دیسکورس ایرانی هم بحران ایرانی را بهتر فهمید و هم بهتر به درک راه رهایی از این بحران نائل آمد.

2- هدایت نیز به عنوان یک فرزند دوران مشروطه و انقلاب مشروطه برای دستیابی به هویت مدرن فردی و هنری خویش ناچار است که به جستجوی هویت خویش در این تاریخ بپردازد و از طرف دیگر تلاش در آشنایی با جهان غرب کند، تا بتواند به تلفیق خویش دست یابد. اینگونه او به سراغ ساسانیان و هخامنشیان می رود ، خیام را زنده می کند، و از سوی دیگر به سراغ کافکا،جویس، اوتو رانک و فروید و دیگران می رود و با مسافرت و تحصیل در جهان غرب با جهان مدرن و اشتیاقات مدرنش روبرو میشود. او از یکطرف به هندوستان می رود و می خواهد زبان پهلوی یاد گیرد و از سوی فرانسه و انگلیسی می آموزد و در پی یافتن یک تلفیق خاص خویش در هنر و در نگاهش است .از یکطرف سعی در اسطوره شکنی، خرافه زدایی و دفاع از مبانی مدرنیت می کند و با نگاه دقیق و طنز قویش،جهان کهنه شده و فرسوده ایرانی را به ضرب شماتت می گیرد و خواهان کوبیدن و شکاندن این ستونهای کهنه است و از طرف دیگر بدنبال ساختن مفاهیم و هویتی نو و مدرن و ایرانی برای خویش و دیگران است و اینگونه گذشته اش و درونش را می کاود و می جوید. طبیعی است که او نیز در این مسیر و بنا به ساختار مشترک شیفتگانه/متنفرانه اش دچار حالات افراط گری نیز میشود. همانطور که در نامه هایش به دوستانش گاه این رگه های افراطی بر علیه اسلام و اعراب و یا مغولها و نیز آرمان گرایی ایران باستان وجود دارد و یا رگه هایی از این حالات افراطی در آثارش وجود دارد، اما آنگاه که می خواهیم ادعا کنیم که او یک ناسیونالیسم افراطی و یا یک شوونیست است، بایستی برای شناخت دقیق آثار او و سنجش علمی این مدعا، مراحل مختلف تحولات هنری و نگاهی او را در نظر بگیریم و برای مثال ببینیم که در چه زمانی این حالات شدیدتر و یا کم رنگتر بوده است و اصولا چه تحولاتی در این نگاهها صورت گرفته است و آنگاه بایستی برای چنین سنجشی بویژه میان راوی و نویسنده فاصله جدی بگذاریم و حرف راوی را بجای حرف نویسنده نخوانیم و یا آنگاه بایستی برای چنین نگاهی آثار مختلف او را بررسی کنیم و نه فقط آثاری که چنین رگه هایی در آن دیده می شود و تازه آن هم با یکی گرفتن راوی و نویسنده و نفی اصل بنیادین هر نقد مدرن و یا پسامدرن. زیرا امروز تقریبا هیچ نقد مدرن و پسامدرنی، راوی را با نویسنده یکی نمی گیرد، چه برسد به آنکه حرفهای به اصطلاح نژاد پرستانه گفته شده در یک داستان تاریخی را به حساب نویسنده بگذاریم و ناراحت باشیم که چرا مازیار قهرمان ایرانی

داستان دوران یزدگرد و حمله اعراب بر اساس مبانی حقوق بشر سخن نمی گوید و یا یادمان برود که نویسنده بعد از کتاب <پروین دختر ساسان> کتب فراوان دیگری چون <آفرینگان>، <میهن پرست>، <گجسته دژ> و غیره نوشته است که در آنها با طنز به این گذشته آرمانی می نگرد و آنرا به سخره می گیرد و یا کتاب توپ مرواری او طنز کوبنده همه سنتهای ایرانی و اسلامی و نیز حکومت رضاشاهیست و یا از یاد ببرد که میان متون پروین دختر ساسان و بوف کور ده سال تحول فکری و فرهنگی وجود دارد و بودن تصویری از یک یا دو چهره در کتاب دومی،به معنای یکی بودن معناهای این تصاویر بینامتنی نیست. یا نقاد متوجه نباشد که در داستانهای فراوانی از او مرتب تصاویر مشابهی مانند مثلث ادیپالی و گرفتاری در عشق نارسیستی و پایان تراژیک این عشقها تکرار میشود، مانند مثلث ادیپالی و عشق تراژیک نارسیستی در داش آکل،بوف کور، در داستان صورتکها و غیره و یا نویسنده به عمد در فیگورهایش مانند داستان قهرمان پرستی هم تصاویر و حالات ایرانی و اسلامی را نشان می دهد و اینگونه نشان می دهد که بخوبی حالت چندلایه بودن فیگورهای داستانهایش و به درهم آمیختگی اسطورههای ایرانی و اسلامی واقف است. و از همه عجیبتر اینکه کتابی را به سان تبلور این عشق آرمانی به گذشته و نفی اسلام می بینند که دقیقا بر مبنای این تحول ده ساله هدایت و دیدن دیکتاتوری ایرانی رضا شاه و تجربه هر چه بیشتر با جهان غرب، در هر جمله و صحفه اش و در ماتریکس متنش ما برخورد هدایت به این مثلث ادیپالی و عشق نارسیستی تراژیک/کمیک ایرانی و با بیان هنری و اسطوره شکنانه این معضل فرهنگی و فردی روبروییم. زیرا داستان بوف کور و متن اول و دوم بوف تکرار مداوم این حالت شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و گرفتاری در عشق ادیپالی و تکرار تراژدی نیاکان خویش و تکرار قتل مداوم جسم خویش،زنانگی و مردانگی و فردیت خویش و تکرار پیروزی مداوم سنت بر عنصر مدرن و بهترین بیانگر تاریخ فردی و جمعی و بهترین بیانگر تراژدی ایرانی و کور بودن این تاریخ و بوف و ندیدن تراژدی نارسیستی خویش است. این خطا بناچار از آن جهت پیش می آید که نقاد به جای وفادار ماندن به اصول نقد علمی و ارزیابی علمی هیپوتز و گمانه اش بر پایه متن و بر پایه اصول نقد هرمنوتیک،ساختارگرایی یا پساساختار گرایی و دقت به مراحل مختلف تاریخی و مراحل مختلف هنری نویسنده و یا دقت به ماتریکس متن و حرکت از ماتریکس متن، برای اثبات نظریه در مجموع درست خویش در باب روشنفکران مشروطه، شیفته وار از هر جا سیتادی می آورد و حرف مازیار و چهره زن اثیری و سخنی گفته شده در داستان طلب آمرزش را با سخنان آخوندزاده و دیگران در کنار هم می آورد و اینگونه تصویری را که می خواهد به ما نشان دهد کامل می کند. مشکل تنها در این جاست که او بجای دیدن این تصویر در بوف کور بر پایه نقد هرمنوتیک،ساختارگرایانه و یا پساساختارگرایانه و دیدن تایید گمانه اش توسط ماتریکس متن، ابتدا درستی نظرش درباره روشنفکران مشروطه را بیان می کند و به خواننده نشان می دهد و آنگاه با کنار هم نهادن سیتادها و سخنان راوی تا حرفهای هدایت و غیره در واقع درستی حرفش را ثابت می کند و دیگران نیز برای این نقد درست و دقیق و باصطلاح همه جانبه و حتی بینامتنی هورا می کشند. مشکل اما این است که همانطور که بعدا نشان می دهم، این نقد نه به اصول بینامتنی وفادار است و نه به ماتریکس متن و یا به نوع روابط فیگورها، بلکه به نظر خویش وفادار است و بجای حرکت از اثر و سپس دیدن این اثر در گفتمان عمومی، از گفتمان عمومی حرکت می کند و بجای اثر، یک لباس چهل تیکه از جاهای مختلف بوجود می آورد که سخنش را و نظرش را تایید می کند و هم خود او و هم هوادارانش از این تاییدیه خوشحال می شوند و هورا می کشند.موضوع اما اینجاست که این نظر از قبل تایید شده بود و گمانه از قبل به عنوان حکم صادر شده بود و تنها سپس چنان متهم را تحت محاکمه قرار می دهند و حتی حرف همسایه اش را نیز به پای او می نهند، تا درستی حکم از قبل صادر شده مشخص شود. اینجاست که نقد بوف کور به تکرار تراژدی بوف کور تبدیل می شود و به محاکمه کافکاو پیام کافکای هدایت، حقانیت خویش را ثابت می کند .

3- رابطه سخنان هدایت و گفتمان دوران مشروطه : اگر دکتر آجودانی می خواست بر اساس گفتمان مشروطیت و معضل روشنفکران مشروطه، در نگاه هدایت نیز بدنبال این نکات افراطی بگردد، آنگاه کافی بود که به نامه های او به دوستانش و یا برخی سخنانش می پرداخت، تا شواهدی برای برخی حالت آرمان گرایانه هدایت و یا نگاه منفی اش به اعراب و بویژه به حمله اعراب و مغولان بیابد. اما اگر چنین کاری می کرد، موضوع نیز تنها دیدن برخی نکات منفی در نگاه هدایت و در پیوند با گفتمان دوران مشروطه بود و نه ناسیونالیسم افراطی خواندن هدایت و یا حتی شوونیسم خواندن او. اشکال دکتر آجودانی از آنجا شروع می شود که می خواهد ثابت کند، که این رگه های افراطی در واقع اساس نگاه هدایت بوده اند و برای اثبات حرف خویش از هر جای ممکن سند می آورد، بی آنکه قواعد مربوط به این کار را رعایت کند و یا به توضیح دلایل نفرت هدایت به حمله اعراب و یا حمله مغولان به ایران بپردازد. زیرا این نفرت تنها متخص به او نیست، همانطور که آجودانی نیز می گوید، بلکه در عین حال حکایت از هضم نشدن برخی حوادث تاریخی در ذهن انسان ایرانیست. بقول دکتر موللی، ایرانیان در واقع حمله اعراب را چون یک تجاوز جنسی در خاطره خویش حفظ کرده اند و شیوه خشن اعراب در هنگام حمله شان به ایران و منع کردن زبان فارسی و سوزاندن کتابخانه ها، آتش پرست خواندن و دست دوم خواندن ایرانیها و غیره، خود این فانتزی را تشدید کرده است. همینگونه نیز حمله مغولان به روایت اکثر تاریخ نویسان، برای ایران ثمره ای جز بازگشت به عقب و سکون قرنهای متوالی و از بین رفتن شهرها و ایرانیان فراوانی نداشته است. زیرا مغولان در برابر ایرانیان دارای فرهنگ و هنر برتری نبوده اند که با تلاقی این دو فرهنگ،چیزی نو آفریده شود. مشکل اما این است که در فانتزی ایرانی، این حوادث تاریخی با ساختار کاهنانه/عارفانه نارسیستی ایرانی در هم آمیخته می شود و اینگونه دیدن حمله اعراب به سان علت بدبختی ایرانی بوجود می آید و فراموش می شود که با ترکیب اندیشه های اسلامی و ایرانی، رنسانس زبان ایرانی بوجود می آید و نیز علم و هنر پیشرفت می کند،عرفان زاییده میشود، و شیعه بوجود می آید که در واقع اسلام ایرانی شده است. در دلیل بازنویسی این حادثه تاریخی در داستان پروین دختر ساسان می توان نمادی از این آرمان گرایی هدایت را مشاهده کرد، اما نمی توان بر آن اساس هدایت را ناسیونالیسم افراطی خواند و نگاه مدرن هدایت و تلاش هدایت برای اسطوره شکنی و مبارزه با خرافات هدایت را نفی کرد و یا ندید. یا ندید که چگونه این متون و فیگورها در داستان بوف کور دچار یک تحول معنایی میشوند که بعدا به آن می پردازم. تحولی که در حقیقت شکست هرگونه نوستالژی و گرفتاری ایرانی در چشمان این گذشته نوستالژیک را می بیند و در بوف کور به ترسیم می کشد. تحولی مهم در هدایت که با تجربه دیکتاتوری رضا شاه و تجربه جهان خارج هر چه بیشتر به معضل نارسیستی و عشق ادیپالی خویش و ایرانی پی می برد و در داستان بوف کورش به زیبایی هرچه تمامتر این عشق ادیپالی به زن رویایی،گذشته رویایی و آرمانهای رویایی و مام وطن را به ترسیم می کشاند و در این عشق نارسیستی ادیپالی چندلایه فردی و جمعی و در اشکال مختلف عشقی،خانوادگی و فرهنگی آن، معضل تراژیک انسان ایرانی و محکومیتش به تکرار تاریخ تراژیک خویش و فرسودگیش را بخاطر ناتوانیش از دیدن تراژدی و گرفتاری نارسیستی اش را آشکار می سازد. زیرا داستان بوف کور در واقع داستان یک عشق تراژیک است. خواه این عشق تراژیک را عشق راوی به زن اثیری و یا عشق راوی به لکاته و یا عشقش به کشورش ببینیم. همانطور که داستان بوف کور و بسیاری از کارهای دیگر هدایت، حکایت از این درگیری ادیپالی با رقیب و ناتوانی به عبور از این عشق ادیپالی و ناتوانی از دست یابی به عشق فردی می کند.، خواه این عشق ادیپالی و مثلث ادیپالی و جدل ادیپالی، رابطه راوی/زن اثیری/پیرمرد در متن اول باشد، خواه رابطه ادیپالی و عشق نارسیستی ادیپالی راوی/لکاته/پیرمرد خنزرپنزری در متن دوم باشد، خواه به تکرار این حالت مثلث ادیپالی در

همه صحنه های دیگر متن بوف کور دست زند مانند رابطه راوی/دایه/لکاته، راوی/زن اثیری/شراب مادری، رابطه راوی/قصاب/ پیرمرد خنزرپنزری، رابطه لکاته/پدر/مادرش، رابطه لکاته/راوی/ رجاله ها، رابطه راوی/لکاته/برادر لکاته و غیره باشد و یا رابطه داش آکل/مرجان/حاجی در داستان داش آکل، رابطه منوچهر/ خجسته/ابوالفتح در داستان صورتکها باشد و یا دیدن همین مثلث ادیپالی و عشق نارسیستی و پایان تراژیک و مرگبار آن و تکرار جاودانه قتل زندگی در پای این عشق آرمانی و مسخ شدن به پیرمرد خنررپنزری و سنت و اسارت مداوم در افسون نگاه این عشق نارسیستی در بسیاری از دیگر داستانهای کوتاه هدایت و بویژه در بوف کور. ماتریکس مرکزی بوف کور،داش آکل،صورتکها،مردی که نفسش را کشت،گجسته دژ و غیره، در واقع همیشه و مرتبا این مثلث ادیپالی و گرفتاری ایرانی در عشق نارسسیستی به دیگری و یا به آرمان و اخلاقی و ناتوانیش به عبور از این گرفتاری ادیپالی و ناتوانیش از دست یابی به عشق فردی و جهان فردی خویش است که هدایت با نگاه نقادانه و طنز بزرگ خویش به بیان این تراژدی/کمیک ایرانیان و فرهنگ ایرانی می پردازد و این آشنایی هدایت با تراژدی فرهنگی خویش و با ساختار روان خویش و جامعه خویش و تلاش برای شکستن آن و یا بیان صادقانه و هنری این گرفتاری، بزرگترین قدرت هدایت و بویژه بزرگترین قدرت بوف کوراست.

3. رابطه هدایت با غرب و جستجوی تلفیق. اشتباه دیگر آجودانی در برخورد با هدایت، ندیدن نقطه ضعف واقعی هدایت است.زیرا در واقع اگر به شیوه نقادی مدرن یا پسامدرن و با دیدن مراحل مختلف تحولات فکری و هنری هدایت و با حرکت از متون هدایت و سنجیدن گمانه خویش به کمک متون هدایت کار خویش و نقد هدایت را آغاز کنیم، می توانیم به راحتی ببینیم که میان متن پروین دختر ساسان و بوف کور یک تفاوت بنیادین وجود دارد و آن این است که در فاصله ده ساله میان این دو متن،هدایت هر چه بیشتربه راز تراژیک خویش و فرهنگ خویش پی می برد و می داند که بازگشت کامل به گذشته ممکن نیست و اصولا این آرمان خواهی گذشته و یافتن مقصری برای بدبختی خویش،خود معضل اصلی ایرانی و نشانی از گرفتاری او در مثلث و عشق ادیپالی و گرفتاریش در حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه و مرگ و قتل مداوم جسم و اشتیاقات خویش در پای این آرزوهای خیالی و نگاه خیالی و بزرگ شده معشوق و اخلاق و مام وطن است. اینگونه او با نقد و طنز نشان می دهد که چگونه انسانی که « نفس خویش را می کشد»، به جنگی درونی و شهوتی پنهان گرفتار میشود و این فیگور و موضوع داستان مردی که نفسش را کشت، به فیگور قصاب در داستان بوف کور تبدیل می کند.قصابی که هم تبلور میترا و کشتن گاو است و هم تبلور کشتن جسم و اشتیاقات خویش در پای مذهب و اخلاقست. او نشان می دهد که چگونه پیرمرد خنزرپنزری و راوی اسیر افسون نگاه زن و مادر بر گلدان راغه و حالت تراژیک/کمیک این فیگورها، در واقع تکرار یکدیگر و آینده و گذشته یکدیگرند و تبلور این فرهنگ نارسیستی اسیر گذشته ایرانی و اسلامی و ناتوان از دستیابی به فردیت خویش است. نگاهی که در داستانهای دیگر هدایت مانند <میهن پرستی> و غیره زمینه سازی می شود و با کمک طنزش و نگاه صادقانه اش،سعی در شکستن این افسون نگاه می کند،بی آنکه خود جوابی نو برای عبور از این تراژدی داشته باشد و این جاست که ما با مشکل واقعی هدایت روبرو میشویم که در بوف کور نیز بوضوح دیده می شود. هدایت با آشنایی هر چه بیشتر با معضل فرهنگی خویش و جامعه خویش و با آشنایی هر چه بیشتر با فرهنگ غرب، در پی یافتن تلفیق خویش و هویت مدرن خویش است، اما او در بن بست این تلفیق می میرد، زیرا نمی تواند به این تلفیق دست یابد. از اینرو نیز پس از بوف کور،کار بزرگتری ارائه نمی دهد. زیرا برای ایجاد یک شاهکار نو، او احتیاج به عبور هر چه بیشتر از چندپارگی به چندلایگی مدرنش دارد و او در نهایت ناتوان از این کار است و خود را در بن بست احساس می کند و در نامه هایش نیز به این بن بست خود و

غریبیش در همه دنیا اشاره می کند. در بوف کور ما شاهد این بحران هدایت و بن بست هدایت نیز می توانیم بشویم، اگر که به متون مدرنی که بشیوه بینامتنی در بوف کور او قرار دارند و نوع گذار این متون به متن بوف کور او توجه کنیم. دکتر آجودانی به این موضوع مهم برای شناخت بوف کور نمی پردازد و از اینرو نه قدرت بوف کور و نه معضل بوف کور را درک می کند. زیرا اگر بوف کور،کاملا بر عکس نظر دکتر آجودانی، بشیوه بینامتنی فیگورهای دیگر آثارش مثل پروین و نقاش را در خویش جذب می کند و اینبار تراژدی نهفته در روابط این فیگورها و در این نوستالژی را نشان می دهد و تکرار تراژیک این مثلث ادیپالی و عشق نارسیستی را در همه حوزههای فرهنگی و عشقی و زناشویی ایرانی بازمی نماید، در گذار بینامتنی متون مدرنش به درون متنش، اکثرا مبتلا به حالت مسخ و تقلید مسخ گونه این متون می شود و نمی تواند،کامل فضای مدرن این متون را به درون کار خویش انتقال دهد و یا بشیوه خوبی جذب کند. یکی از کسانی که در این زمینه بخوبی کار کرده است و معضلات هدایت را نشان داده است، شهروز رشید و مقاله خوب او بنام < مهلتی بایست تا خون شیر شد.8> می باشد که در آن شهروز رشید بزیبایی نشان می دهد که چگونه فیگورهای راوی و حالات او و نیز بخشهایی از متن از برخی آثار مدرن و بویژه از دو داستان مدرن تقلید و جذب شده است،بدون آنکه بتواند واقعا به جذب مدرن این متون دست یابد. این دو اثر یکی داستان <چاه و آونگ> ادگار آلن پو و دیگری رمان <دفترهای مالته> اثر ریلکه است. اینگونه در گذار این متون مدرن به درون بوف کور، ما شاهد از دست رفتن فضای مدرن این متون و در واقع مسخ شدن و ایرانی شدن این متون هستیم. زیرا هدایت ابتدا وقتی می تواند به جای مسخ کردن جهان مدرن و تقلید سطحی آن، به جذب ارگانیگ و در عین حال متفاوت این متون دست یابد، که توانسته باشد بر پایه فردیت هنری و شخصی خویش به یک تلفیق دست یافته باشد و از چندپارگی درونش به چندلایگی دگردیسی یافته باشد. اما بقول شهروز رشید او برای چنین کاری نه دارای ارثیه فرهنگی درستی مانند دو قرن ارثیه هنری و ادبی در پشت ریلکه است و نه بباور من، او خود در نهایت قادر به عبور نهایی از این مثلث ادیپالی و یافتن تلفیق خویش بوده است. از اینرو نیز قادر به ایجاد چندلایگی مدرن نیست. اختلاف نظر من با شهروز رشید اما در این زمینه است که هدایت با وفادار ماندن به حالت راوی که بقول محمود فلکی یک من مدرن نیست بلکه یک <نه/من.9> است و یا بباور من یک من نارسیستی بینابینی و یک فیگور نارسیستی در یک بازی نارسیستی و ادیپالیست و به اینخاطر نیز نامی ندارد، در واقع قادر میشود چه در شکل و چه در محتوا بخوبی دنیای تراژیک/کمیک این انسانهای گرفتار در بازی نارسیستی خیر/شرانه و در پی یگانگی با معشوق نارسیستی را نشان دهد. اینگونه نیز در بوف کور ما شاهد دیالوگ نیستیم. زیرا همه اسیر مونولوگ خویش و اسیر نگاه خویش هستند و ناتوان از دیالوگند. معضل واقعی هدایت در این ناتوانی نهایی از تلفیق است که سرانجام به بن بست بزرگ هدایت و غریبگی بزرگ او تبدیل می شود و او که همیشه با خویش صادقانه زیسته و بی رحمانه به نقد خویش و جهانش پرداخته است،حال نیز به بن بست خویش وفادار می ماند و اکنون که راهی نمی یابد، تن به مرگ می دهد. زیرا او می داند و حس می کند که بدون این گذار نهایی و تلفیق نهایی فردیش، دیگر آثارش جز تکرار کارهای قبلیش و حرفهای قبلیش نخواهد بود،پس آخرین داستانهایش را آتش می زند و خودکشی می کند.

حال با این پیش زمینه می توانیم به نقد دکتر آجودانی بپردازیم و براساس مبانی نقد بینامتنی و روانکاوانه، بر اساس نقد مدرن و پسامدرن، نظریات او را بر اساس متن بسنجیم و بررسی کنیم. زیرا می توان از جوانب مختلف یک متن را بررسی کرد،می توان حتی با قبول مرگ مولف به چشم اندازهای نو و ساختارشکنانه درباره متن دست یافت، اما هر نقد جدید مدرن یا پسامدرن بایستی ادعاهایش توسط متن قابل تایید شدن و پشتیبانی باشد. زیرا مرگ مولف به معنای مرگ

متن نیست. همینطور این نقد بایستی به اصول نقد مدرن و یا پسامدرن وفادار باشد و گمانه و ادعایش را به سنجش متن و خواننده بگذارد و یا بایستی با خواندن متن به این گمانه دست یابد، و نه آنکه از قبل نظرش حاضر و آماده وجود داشته باشد و اکنون با چسباندن متون مختلف و از دورههای مختلف و بدون توجه به تفاوتهای مرحله ای و تحولی و یا تفاوت میان راوی و نویسنده، همه این موضوعات و متون را برای تایید نظر خویش و در بستر گفتمان آن زمانه مطرح کند. زیرا در این حالت او تنها به تایید حکمی دست یافته است که از قبل صادر شده است و در واقع اسناد راهی جز تایید این حکم ندارند، زیرا بر آن اساس جستجو و چون یک لباس چهل تیکه کنار هم گذاشته شده اند. حال ببینیم که نکته مرکزی نقد دکتر آجودانی تا چه حد به این اصول نقد وفادار بوده است و تا چه حد نقد او و چشم انداز او توسط متن تایید و پشتیبانی می شود.

نقد بینامتنی و روانکاوانه نگاه آجودانی

می‌توان نظریه مرکزی دکتر آجودانی را درباره متن اول و دوم بوف کور، بزبان خودش، اینگونه بیان کرد:

« اشارات و تصریحاتی که در اینجا در نهایت فشردگی از متن بوف کور نقل شده است، آن مفهوم هم‌بسته و معنادار را در خود به نمایش می‌گذارد. در تفسیری که از این مفهوم هم‌بسته به دست داده‌ام، از روایت دوم که «دنیای جدید»ی است و در آن پیرمرد خنزرپنزری قرآن خوان، هم گلدان راغه، یادگار شهر قدیم ری و هم لکاته، نماد اسلامی شده دختر اثیری را در تصرف خود دارد، به ایران اسلامی تعبیر کرده‌ام، و در برابر این دنیای جدید، از روایتِ اول به رویایی درباره دنیای قدیم: ایران باستانی و عصر ساسانی تعبیر کرده‌ام که مظهر شکوه و عظمت مدنیت و فرهنگ آن، گلدان راغه است و مظهر معنویتِ این فرهنگ و تمدن، دختر اثیری است که وصف چشم‌هایش به عینه همانند وصف چشم‌های پروین دختر ساسانی است. پیرمرد خنزرپنزری قرآن خوان را مظهر عرب و اقتدار بی‌چون و چرای اسلام دانسته‌ام که از او نیمچه خدای قدرتمندی ساخته است که گویی با سفره‌اش مظهر آفرینش است.10».

بوف کور بقول هدایت یک متن به هم پیوسته و منجسم است که اجزایش چون ملودیهای یک موسیقی با دقت در کنار یکدیگر قرار گرفته اند(10). از اینرو من در نقدم بر بوف کور در عین استفاده از معیارهای روانکاوی برای سنجش متن،همزمان نقد را در اختیار ماتریکس متن و روند تحول متن و داستان می گذارم و اینگونه نقد، گام بگام متن را همراهی می کند و متناسب با تحولات متن به بیان نقد همراه آن می پردازد و اینگونه هم متن را برای نقد در اختیار خویش می گیرد و از جوانب مختلف می سنجد و هم خویش را در اختیار متن قرار می دهد و می گذارد متن او را به سوی ماتریکس خویش راهنمایی کند و گمانه هایش را به نقد متن و سنجش متن و قبول درستی یا خطا بودنش از طریق متن واگذار می کند. زیرا بقول دلوز تنها کافی نیست که ما یک معنای ادیپی در یک متن بیابیم ،بلکه بایستی با درک و لمس متن زنده همزمان پی ببریم که این معنای ادیپی در متن چه فونکسیون و چه نقشی دارد و او را در پیوند با موضوعات دیگر متن ببینیم. از اینرو نیز بباور من حتی نگاه دقیقی مانند نگاه دکتر صنعتی که بخوبی و بدقت سمبلهای بوف کور را از لحاظ روانکاوی شرح داده است، از آنرو که خویش و نقدش را در اختیار متن نمی گذارد، از آنرو نیز به درک چندلایگی زنده متن و ماتریکس متن نائل نمی آید و با وجود طرح نکات درستی مانند اسطوره شکنی هدایت در بوف کور، نگاهش به متن مکانیکی باقی می ماند و نمی تواند به ماتریکس درونی بوف کور دست یابد که همین تکرار

تراژیک و چندلایه مثلث ادیپالی و بازی نارسیستی در انواع و حالات مختلف و در دورانهای مختلف است و همه اجزایش و سبک و محتوایش توسط این ماتریکس و بازی نارسیستی و تراژیک با یکدیگر در حال پیوندند و بر آن اساس بازی و عمل می کنند. آجودانی نیز متاسفانه و در عمل با خطایی بسیار بزرگ ناتوان از دیدن این ماتریکس و سیستم درونی بوف کور و تکرار تراژیک این بازی در اشکال مختلف است. او نمی بیند که تمامی متن اول و دوم بوف کور و حالات مداوم شکست زمان و مکان در آن و نقشها و فیگورهای مختلف آن، در واقع همه و همه بازیگران این بازی نارسیستی و بازیگران این مثلث ادیپالی هستند که مرتب به گونه ای نو تکرار میشود و بخاطر ناتوانی بازیگران از دیدن این تراژدی نارسیستی خویش، آنها و تاریخشان کور هستند و محکوم به تکرار تراژیک قتل خویش و جسمش و قتل عشق فردی و جهان فردی خویش در پای تصویر خیالی پدر و مادر نارسیستی یا در پای افسون نگاه زن خیالی و اخلاق خیالیست. اینگونه نیز نمی بیند که تمامی دو متن در واقع تکرار مداوم همان لحظه دیدن رقص دختر در برابر مرد قوزی و نگاه شیفتگانه/متنفرانه راوی به این تصویر و به زن است که مرتب در بخش اول و دوم این تصویر در اشکال مختلف باز تولید میشود و گاه زن اثیری،گاه رقاصه هندی یا مادر و گاه لکاته در این تصاویر در حال رقصیدن در برابر مرد هستند و راوی همیشه نقش نفر سوم و یا نقش عمو را در این بازی نارسیستی و تراژیک و در این گرفتاری ادیپالی بازی می کند. حال برای اثبات این ادعای خویش من نیز بایستی هر چه بیشتر به سراغ متن روم و بگذاریم با ارجاع به متن به درستی یا نادرستی نظر دکتر آجودانی یا درستی یا نادرستی نقد من دست یابیم.

یعنی می توان دو ادعا را اینگونه فرمول بندی کرد:

1. دکتر آجودانی متن اول بوف کور را و عشق راوی به زن اثیری را نماد عشق آرمانی هدایت به گذشته می بیند و بباور او زن اثیری همان فیگور پروین دختر ساسان است و راوی در واقع همان نقاش این داستان است و نفرت راوی از لکاته و پیرمرد خنزرپنزری را نماد نفرت هدایت از ایران اسلامی شده و نماد نگرش هدایت به اسلام به سان علت خرابی ایران و علت از دست رفتن زن اثیری و گذشته آرمانی می بیند. اینگونه هدایت، بباور دکتر آجودانی، در بوف کور نوستالژی خویش در پی این گذشته از دست رفته و نفرتش از اسلام به عنوان عامل این از دست رفتگی را به تصویر کشیده است و باور دارد که منظور هدایت در پایان داستان،یاس هدایت بخاطر از دست رفتن همیشگی گلدان راغه و یا این گذشته آرمانیست که دیگر نمی تواند برگردد.

2. نظر و نقد من و این که، در متن اول و دوم بوف کور، هر دو دارای لایه های اسلامی و ایرانی هستند، در آن مرتب همه چیز به هم تبدیل می شود، همه فیگورها بقول راوی در نهایت سایه های هم هستند و همه در یک چرخش تراژیک مرتب به یکدیگر تبدیل می‌شوند؛ چرخش و دوبارگی تراژیک که ناشی از گرفتاری فیگورها در یک بازی نارسیستی و ناشی از گرفتاریشان در یک مثلث ادیپالی، بخاطر ناتوانی به گذارشان از این مثلث ادیپالی و پشت سر گذاشتن یگانگی نارسیستی با مادر و ناتوانی از دست یابی به فردیت خویش و عشق فانی و حقیقت فردی خویش است. از اینرو نیز بجای دست یابی به فردیت جسمی و جنسیتی خویش به سان زن و مرد مدرن و یافتن جهان مدرن خویش،بازیگران این بازی نارسیستی مرتب به قتل جسم و زنانگی و مردانگی در پای این بازی نارسیستی خیر/شرانه و برای دست یابی به یگانگی با عشق مادر و پدر خیالی دست می زنند و اینگونه در واقع خویش را اخته و سترون و تاریخ و فرهنگشان را کور و ناتوان از دست یابی به فردیت و تمنای مدرن خویش می کنند. بوف و تاریخ کور هدایت نمادی از ادیپ کور است.

نمادی از فرهنگ ناتوان از دست یابی به فردیت خویش و فرهنگ گرفتار به تمتع های نارسیستی خویش است که بهای این گرفتاری را با سترونی و اختگی فردی و جمعی و کور شدن می دهد. زیرا تنها با عبور از این مثلث ادیپالی و دست یابی به جهان سمبلیک خویش، انسان ایرانی می توان به فردیت مدرن خویش و به تلفیق خویش دست یابد و از چندپارگی

به چندلایگی دگردیسی یابد. هدایت این تراژدی فردی و جمعی را خودآگاه و ناخودآگاه حس می کند و در گذار و تحول فردیش و با دیدن تراژدیهای فرهنگی، مانند شکست مشروطیت و روی کار آمدن دیکتاتوری ایرانی، هر چه بیشتر به این تراژدی پی می برد و در بوف کور،در این شاهکارش به روانکاوی خویش و فرهنگش دست می زند و راز تراژیک جامعه خویش را بر ملا می سازد. در واقع هشداری به ما و آیندگان و به خطر پیروزی مداوم سنت بر مدرنیت بخاطر این ساختار کاهنانه/عارفانه می دهد، بی آنکه خود راهی نو و تلفیقی نو یافته باشد. او بیماری را بخوبی حس و لمس می کند و این بیماری را به بهترین وجهی از لحاظ هنری بازگو می کند. جدا از آنکه بوف کور همزمان به موضوعات اگزیستانسیال بشری و ایرانی نیز می پردازد. اما ماتریکس درونی بوف کور،بیان این بیماری نقش بسته در جان و روان و دیسکورس فرهنگی و اجتماعی ماست و از اینرو نیز ما برای شناخت بحران خویش به سراغ بوف کور می رویم،زیرا سرنوشت و بحران راوی/لکاته/پیرمرد خنزر پنزری سرنوشت و بحران یکایک ما نیز هست و خود بارها تکرار تراژیک مسخ شدن راوی و عنصر نو به پیرمردخنزرپنزری را در عرصه های سیاسی/فرهنگی و فردی دنیای معاصرمان دیده و چشیده و یا در حال چشیدنیم. بوف کور هدایت بیانگر این تراژدی جمعیست و با سبکی تراژیک/کمیک حالات مختلف این تراژدی فردی و جمعی و تکرارش در عرصه های مختلف را نشان می دهد. در واقع، به زبان ساده می توان گفت، که بوف کور بیانگر چندلایه، واقعی/رویایی، چندمکانی و زمانی، معضلات روانی فردی و جمعی ایرانی،بیانگر گرفتاری ایرانی در یک مثلث ادیپالی و بازی نارسیستی است که مرتب در همه عرصه های خانوادگی،فرهنگی،سیاسی و فردی بازتولید میشود و به همدیگر تبدیل می شود و باعث میشود که ایرانی اسیر این تمتع های نارسیستی و اسیر ساختار کاهنانه/عارفانه نارسیستی خویش،مرتب جسم و فردیت خویش و دیگری را در پای این آرمانهای اخلاق و آرمان عشق مطلق مادرانه بکشد و با مرگ فردیت و جهان فردیش، مرتب خود را بکشد،اخته کند، تا اینگونه اخته شده و محو شده به یگانگی با تصویر و نگاه پدر اخلاقی و نگاه مادر بیانگر عشق مطلق دست یابد و بهای این یگانگی نارسیستی و میل بدست آوردن آن را با جستجوی جاودانی و فرسایشی بدنبال این زن و مادر گمشده و با جنگ دائمی خیر/شر با رقیب ادیپالی خویش می پردازد. هدایت این راز را بر ملا می سازد و این کوری و نداشتن حافظه تاریخی را آشکار می سازد و نشان می دهد که همه بازیگران این دیسکورس فرهنگی در نهایت سایه های یکدیگر و حالات یکدیگر و همبازیان نارسیستی یکدیگرند و در واقع هیچکدام مقصر نیست. اما با این وجود به قتل یکدیگر دست می زنند و بقول هدایت در پیام کافکا، در دست هر کدامشان گزلیکی برای کشتن دیگری قرار دارد و قربانی و قاتل هر دو خاموشند. زیرا هر دو در نهایت یکی هستند و اسیر یک بازی مشابه و فیگورهای یک بازی تراژیک مشابه که قرنهاست ادامه دارد. بی آنکه هدایت خود بتواند کامل از این بازی عبور کند و به جهان فردی و عشق فردی و تلفیقی خویش دست یابد و در بن بست ناتوانی از این تلفیق و در حس بیگانگی و غریبگی اش با هر دو جهان سنتی و مدرنش می سوزد و سرانجام خودخواسته و به سان عاشقی که بدون جهان وعشقش نمی خواهد زندگی کند، به آغوش مرگ تن می دهد.

حال می توانیم هر چه بیشتر به جزییات نگاه آجودانی و به متن بپردازیم و ببینیم که متن هدایت،کدامین نگاه را به سان نگاهی، که بهتر از دیگری به او و ماتریکسش نزدیک شده است،تایید می کند و نگاه خطا را با خنده ای رد می کند. زیرا تنها می توان بقول دریدا تقریبی به ماتریکس متن نزدیک شد و هر نقدی با خویش در نهایت تفاوتی نو در متن می آفریند و همیشه یک متن هنری خوب مانند بوف کور، سخنان تازه ای برای گفتن دارد و گویی مرتب بازنویسی می شود و تفاوت می آفریند.

نقد بینامتنی

بقول ژولیا کریستوا،یکی از پایه گذاران مهم نقد بینامتنی، هر متن هنری و یا در نهایت هر متنی، در واقع خود یک موزائیکی از متون مختلف است که در زیر این متن اصلی قرار دارند و این متون با یکدیگر در ارتباط و در تاثیرگذاری متقابلند(17). ژرار ژنت از بنیان گذاران دیگر این نگاه بینامتنی به بیان انواع این حالات بینامتنی و انواع حالات حضور یک متن در متن دیگری می پردازد و آنها را تقسیم بندی می کند. حالات ارتباطی بینامتنی که در واقع معنای متن را تعالی و چندلایه می سازند و نیز مناسبات دلالتی را آشکار می کنند که معنای متن را می سازد و نشان می دهد که چگونه معانی متفاوت یک متن بر بستر این گفتمان متنهای مختلف حاضر در متن اصلی ساخته و یا مرتب متحول می شود. اینگونه، بباور ژنت، رابطه دو متن می تواند به پنج شیوه زیر باشد. یا ارتباط دو متن اصلی و زیرین، دو متن پیش و پس متن بشکل بینامتنی(اینترتکستوالیتی) مانند سیتاد است. یا بشکل پیرامتنی(پاراتکستوالیتی) مانند مقدمه و یا نتیجه گیری نهاییست. یا بشیوه فرامتنی(متا تکستوالیتی) مانند نقد ادبی است. شکل چهارم آن حالت آرشی تکستوالیتی است(بینامتنی اولیه) که رابطه متن با گروه بندی ادبی و تعلقش به ژانرها و طبقه بندیهای ادبی یا هنری را نشان می دهد. شکل پنجم روابط بینامتنی حالت فزون متنی (هایپرتکستوالیتی) مانند وجود یک متن در متن دیگری چه در محتوا و یا در سبک نگارش است. برای مثال اولیس جویس دارای یک رابطه فزون متنی با ادیسه هومر است و هم سبک و هم محتوای ادیسه را در زندگی قهرمان داستان خویش و سبک نگارش داستان مورد استفاده قرار می دهد. دو شکل اصلی این فزون متنی ،یا مانند رابطه ادیسه و اولیسس بشکل ترانس فورماسیون سبک و محتوا از متن زیرین به متن اصلی،از پس متن به پیش متن می باشد و یا بشکل تقلید صورت می گیرد که در آن فقط سبک حفظ می شود،اما محتوا تغییر می یابد. چگونگی رابطه میان پیش متن و متن زیرین و یا پس متن مهمترین بخش حالات بینامتنی بباور ژنت است. زیرا بقول او< موضوع نظریه ادبی متن نیست، بلکه فزون متن است، یا بهتر بگوییم جنبه ی فزون متنی در هر متن است.18>. اینگونه ژنت موضوع کتاب مهمش <الواح بازنوشتی> را به طرح نوع و حالات روابط فزون متنی میان دو متن اصلی و زیرین معطوف می کند و نشان می دهد که این حالات دو گانه ترانس فورماسیون و یا تقلید یک متن قدیمی در متن جدید می تواند بنا به نگاه نویسنده دارای انواع و حالات مختلف باشد که نوع این روابط تعیین کننده معناهای متن و تعالی دهنده معنای متن است. اینگونه این رابطه دو متن می تواند به شکل نقضیه گویی یا پارودی، شوخ چشمانه و طنز، جدی و یا جدلی و غیره باشد،متن اولیه را تایید و یا نفی کند. از اینرو، در نقد بینامتنی، مهمترین موضوع یافتن نوع حالت فزون متنی و نوع رابطه دو متن است و یا اینکه متن اصلی چه رابطه ای با گفتمان دوران خویش و متون دیگر دارد؛ نه آنکه مانند نقد دکتر آجودانی بیشتر به تشابه چشمان و قیافه فیگور پروین و زن اثیری اشاره شود. زیرا این اشاره هنوز نقد بینامتنی نیست. ابتدا وقتی نوع گذار متن اولیه به متن جدید و نوع رابطه راوی و نقاش و یا زن اثیری و پروین مشخص شود، آنگاه می توان پی برد که متن دارای چه معناهایی است و یا چه رابطه ای را با متن زیرین ایجاد می کند. همینطور نباید بقول رولاند بارت فراموش کرد که خواننده نیز با متن رابطه اش همیشه بشکل فزون متنی است، زیرا « <من> خواننده « که با متن روبرو می شود،خود مجموعه ایست از متون دیگر، او کلی است از رمزگان بی شمار و گمشده.20» زیرا او نیز هر متن را بر اساس متونی که قبلا خوانده است می فهمد و معنا می دهد. او نیز در خویش دارای متون فراوان و صداهای فراوانیست و وقتی متنی را می خواند،گویی این متون با متن وارد رابطه فزون متنی می شوند و اینگونه متن توسط خواننده بازنویسی و بشیوه بینامتنی از نو آفریده می شود.

حال با این توضیحات اندک در باب نقد بینامتنی می توانیم به نوع نگاه آجودانی و نقدش بپردازیم. دکتر آجودانی شباهت میان پروین زن اثیری و نقاش بودن راوی با نقاش داستان پروین دختر ساسان را به این معنا می گیرد که آنها دارای معانی مشابه ای هستند و همینجا بزرگترین خطای بینامتنی دکتر آجودانی مشخص می شود.زیرا او به نوع رابطه نمی پردازد که اساس روابط فزون متنی است، بلکه وجود تشابه را به معنای یکی بودن نوع ارتباط می گیرد، بدون آنکه به درک نوع روابط دست زند. یا می توان گفت رابطه را بد و اشتباه می فهمد. اینگونه او در واقع نقد بینامتنی را مسخ می کند. زیرا وقتی بشیوه نقد بینامتنی بخواهیم به رابطه زن اثیری به سان متن اصلی با پروین به سان متن زیرین و به رابطه راوی و نقاش به سان پیش متن و پس متن بپردازیم، آنگاه بایستی به درک حالات راوی و نقش راوی و نوع رابطه راوی و زن اثیری در متن بپردازیم، تا بتوانیم پی ببریم که آیان رابطه فزون متنی به شکل طنز،تراژیک و یا بشکل جدی، بشکل ترانس فورماسیون نقیضه گویانه و یا بشکل تقلید طنز آمیز و یا تقلید جدی صورت گرفته است.
دکتر آجودانی، در واقع، کامل وارد این مباحث نمی شود و فقط به شباهت فیگورها اشاره می کند و دیگران برای کشف این شباهت هورا می کشند و آنرا نقد بینامتنی می خوانند. در حالیکه موضوع نقد فزون متنی و بینامتنی نوع رابطه دو متن است و نه تنها شباهت دو متن. وقتی به نوع رابطه دو متن و حالت و نقش راوی در داستان بوف کور دقت کنیم، آنگاه می بینیم که در واقع حالت فزون متنی رمان بوف کور بشیوه تقلید فیگورها همراه با تغییر معنایی می باشد و این تغییر معنایی بدین گونه است، که اگر پروین و نقاش در داستان پروین دختر ساسان، دارای یک حالت آرمانی هستند، این جا در بوف کور راوی یک موجود تراژیک/کمیک است که اسیر سنت و خانه پدری و اسیر افسون نگاه یک زن است و اسیر دردهایش است، نه می تواند به عشقش دست یابد و نه می تواند از عشقش بگذرد و تن به عشق جدیدی و زندگی جدیدی دهد. او به سان موجودی تراژیک/کمیک اسیر روایت خویش و اسیر نگاه زنی بر روی یک گلدان است و همزمان تمام هستی اش و خانه پدریش در حال فروریزی و کهنگی است. همینگونه نیز زن اثیری، که شبیه پروین است، در این داستان زنی رویایی و تراژیک با حالات متضاد است که نگاهش هم راوی را به اوج عشق می برد و هم او را شکنجه می دهد و تهدید می کند و این زن اثیری در واقع گرفتار در یک عشق و مثلث ادیپالیست که در همان صحنه اول نشان داده میشود. همانطور که راوی اسیر این عشق ادیپالی و نارسیستی است. اینگونه زن اثیری از یکسو می خواهد به آغوش پیر قوزکرده بپرد و از سوی دیگر نگاهش به دنبال یک فرد غایب است و راوی عاشق این زن است که در واقع مادرش نیز هست و مانند مادرش حالات یک رقاصه هندی را دارد . او هم اسیر و مفتون نگاه این زن اسطوره ای/مادر است و هم در درگیری ادیپالی با پدر و رقیبش قرار دارد و ناتوان از عبور از این مثلث و دستیابی به عشق فردی خویش است. زن اثیری نیز هم اسیر نگاه پدر است وهم بدنبال عشق جوانی می جوید و حالاتش و عشقش نارسیستی و عاشقانه/متنفرانه و دوسودایی است و آخر هم او به خاطر این گرفتاری ادیپالی و ناتوانیش از عبور از عشق کودکانه به پدر و مادر و ناتوانیش از دست یابی به عشق فردیش می میرد و یا بهتر است بگوییم به قتل می رسد.
همانطور که پدر و مادر نیز در این رابطه ادیپالی گیرند و گویی هدایت بزبیابی و قدرت هر چه تمامتر گرفتاری کل دیسکورس خانوادگی،فرهنگی و روانی ایرانی را در اسارت این تمتع های نارسیستی در پی زنای با محارم و یگانگی نارسیستی را نشان می دهد. گرفتاری که در همه فیگورهای این بازی وجود دارد و همه شان مکمل همدیگر در این بازی تراژیکند. اینگونه راوی یا در خیال بدنبال این نگاه زن اثیری و جستجوی یگانگی نارسیستی با او و محو شدن در نگاه و عشق او می گردد و یا در تریاک و شراب و رویاهایش سبکبالی می جوید و یا در پایان چون عارفی در پی یگانه شدن با این چشمان بر روی گلدان راغه سفری عارفانه و بی نتیجه و تراژیک را آغاز می کند و همزمان بقول

خودش خوشحال است که تنها او اسیر و بدبخت این چشمان و نگاه نیست و نقاشی دیگر نیز هزاران سال پیش همینگونه بدبخت افسون این نگاه بوده است. اینجاست که می بینیم،نقاش داستان پروین دختر ساسان در گذارش به بوف کور به یک بیچاره و مفلوک تراژیک/کمیک و به اسیر یک نگاه اسطوره ای و عشق ناممکن تبدیل می شود. . پیرمرد نیز دارای همین حالات دوگانه و دوسودایی نارسیستی عشق/نفرت به زن و به فرزند و یا رقیبش و یا برادرش است. جالبی کار هدایت این است که چون این تصاویر را چندلایه ای می سازد،گویی همزمان از درگیری عشقی میان زن و دو مرد و درگیری عشقی کودکانه ادیپالی میان کودک و پدرش بر سر عشق مادر و یا درگیری میان راوی با اشتیاقات سنتی و مدرنش سخن می گوید. زیرا همه این درگیریها و گرفتاریها،دارای یک علت روانی مشترک است و آن علت روانی همان گرفتاری همه فیگورها از راوی تا زن اثیری تا پدر و مادر در این مثلث ادیپالی و عشق ممنوعه و زنای با محارم ادیپالی و حالات دوسودایی نارسیستی است که یا به معشوقش عشق می ورزد و به رقیبش نفرت و یا لحظه ای دیگر همزمان به معشوقش و رقیبش حالات دو سودایی عشق/نفرت دارد و یا به خودش احساس شیفتگی/تخریبی دارد. اینگونه بر خلاف نگاه دکتر آجودانی، گذار متن و فیگور از داستان <پروین دختر ساسان> به داستان بوف کور به شکل تکرار همان حالت آرمانی صورت نمی گیرد که دکتر آجودانی در داستان اولیه دیده است، بلکه این گذار بشیوه تبدیل شدن این فیگورها به فیگورهای تراژیک/کمیک وبه شیوه نشان دادن اسارتشان در افسون نگاه خیالی سنت و افسون عشق مطلق مادرانه صورت می گیرد و هدایت نشان می دهد که چگونه این گرفتاری ایرانی در نوستالژی و افسون نگاه پدرانش، او را محکوم به تکرار تراژدی و محکوم به قتل جسم و زنانگی و مردانگی و محکوم به قتل فردیت خویش و تکرار فاجعه وادار ساخته است. اینگونه هدایت تجارب نهفته در تجربه دیکتاتوری ایرانی رضا شاه و تجاربش با جهان مدرن و شناختش از بحران ایرانی را در این داستان نشان می دهد و نشان می دهد که در خویش از آن حالت آرمان گرایی اولیه گذشته است. از اینرو نیز بوف کور در واقع در متن گفتمان آن زمان یک استثناء است، زیرا او راز تراژیک این گفتمان را برملا می سازد و نشان می دهد که راهی جز تلفیق و رنسانس و اسطوره شکنی وجود ندارد.

از طرف دیگر، دکتر آجودانی متوجه نیست که برای هدایت زن اثیری تنها نماینده فرهنگ ایرانی نبوده است، بلکه او فیگوری ایرانی/اسلامی مانند دیگر فیگورهاست و متون متفاوتی را در بر دارد. زیرا هدایت بخوبی می داند و در داستانهای فراوانی نشان می دهد که به این چندلایگی ایرانی/اسلامی فرهنگ ایرانی و ساختار روانی ایرانی واقف است. از اینرو ، در همان متن اول نیز، ما شاهد علائم فراوانی از حضور اسلام هستیم . برای مثال زن اثیری لباسی سیاه بر تن دارد که نماد فرهنگ اسلامیست. زیرا فرهنگ ایرانی لباسش سفید است و یا حالت چشمان زن اثیری، رقاصه هندی و نیز لکاته، حالت ترکمنی یا مغولی است. همینطور نیز مرد قوز کرده در زیر درخت سرو یک پدر ایرانی/اسلامیست که در مسیر داستان به کالسکه چی نیز تبدیل میشود و گلدان راغه را می یابد. زیرا برای هدایت همه این فیگورها سایه های هم هستند و گذشته و آینده هم هستند. همانطور که لکاته نیز تنها یک فیگور اسلامی نیست بلکه در زیر متن خود دارای متن دیگری مثل متن زیرین <جنه دختر اهریمن> نیز هست که متن ایرانیست. در واقع لکاته بیشتر جنه دختر اهریمن است تا نماد فرهنگ اسلامی. زیرا لکاته مانند اسطوره جنه با پدرش می خوابد و مردان را فریب می دهد و جنگ راه می اندازد و همین کار را نیز لکاته می کند. زیرا پیرمرد خنزرپنزری در واقع پدر لکاته نیز هست و نیز در نهایت پدر راوی. همانطور که لکاته/زن اثیری و مادر یک فیگور هستند و مرتب به هم تبدیل میشوند. همانطور که قصاب/راوی و پیرمرد نیز در واقع یک فیگور هستند و در داستان مرتب به هم تبدیل میشوند و گویی هدایت با کنار هم نهادن آنها در واقع گذشته و حال و آینده و زمانهای مختلف را کنار هم می گذارد.

سوماً، دکتر آجودانی درواقع متوجه این مطلب مهم نیست، همانطور که من در نقدم بر بوف کور نشان داده ام، که متن دوم بوف کور در واقع متن اول است و متن اول در واقع متن دوم و حادثه بعدیست. در حین نوشتن نقدم متوجه شدم که دکتر صنعتی خیلی زودتر از من به این موضوع پی برده است و یک بخش از کتابش را به توضیح گاهشماری بوف کور اختصاص داده است. زیرا شما برخی مسائل رخداده در متن اول را،مثل قتل زن اثیری توسط شراب سمی مادر و یا در معنای روانکاوی قتل زنانگی در برابر نقش مادرانه، را ابتدا پس از خواندن متن دوم درک می کنید. اهمیت این موضوع بویژه از این جهت است که به درهم آمیختگی زمانی/مکانی و چرخش مداوم داستان و دگردیسی مداوم فیگورها به همدیگر در دو متن را نشان می دهد و ثابت می کند که، بر خلاف نگاه دکتر آجودانی، متن اول و دوم اینگونه جدا از هم و مربوط به دو دوران مختلف نیستند، بلکه کاملا در هم آمیخته و در پیوند ارگانیک با یکدیگرند و مرتب به یکدیگر تبدیل میشوند.زیرا هر دو از یک تکرار تراژیک در زمانها و مکانهای مختلف و در لایه های مختلف سخن می گویند. نگاه دکتر آجودانی نگاهی مکانیکی و ناتوان از دیدن چندلایگی و پویایی و چرخش مداوم متن بوف کور است و گویی برای اثبات نظرش،همه این پویایی و چرخشها را نمی بیند و یا می کشد و اینگونه نقدش مانند تراژدی بوف کور، کور می شود و او بخاطر شیفتگی اثبات نظرش، واقعیت متن را در پای تئوریش قربانی می کند. وقتی ما متن دوم را به مثابه متن و حادثه اول بخوانیم و متن اول را به مثابه حادثه دوم، آنگاه هرچه بیشتر نیز این تکرار تراژیک و چرخش تراژیک در بوف کور نمایان می شود که حکایت از کوری این بوف و تاریخ و محکومیتش به تکرار بحران خویش می کند. زیرا آنگاه ابتدا قتل واقعی را می بینیم و آنگاه تکرارش را در رویا و خیال راوی و تبدیل شدنش به پیرمردخنزرپنزری اخلاقی و به مسافر عارف در جستجوی تصویر و نگاه مادر و عشق مطلق مادرانه را بهتر درک می کنیم. با آنکه در حالت برعکس نیز این ماتریکس و تکرار تراژیک کاملا مشخص است. مشکل اکثر منتقدان بوف کور،ناتوانیشان از تن دادن به این چندلایگی و ماتریکس پویا و چرخشهای مداوم متن و دگردیسی مداوم فیگورهاست. از اینرو نمی توانند متن بوف کور را چون یک اثر موسیقی دارای سیستم و پیوند حس و لمس کنند و اینگونه نیز او را نقد کنند. یعنی نقادان خود در نقطه ای دچار کوری بوف کور میشوند،زیرا هنوز کامل از این نگاه نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه جدا نشده اند. هر جا که ما در نقدی بر بوف کور نشانی از این توانایی حس و لمس ماتریکس بوف کور می بینیم، شاهد توانایی نقاد به ارتباط تثلیثی با متن و توانایی تن دادنش به متن و به گفتمان با متن هستیم.

هدایت، این حالت را، حتی در سبک نگارشش حفظ می کند و بخش دوم بوف کور را بشکل نقل قول می نویسد و در واقع راوی را به راوی اول تبدیل می کند و با ایجاد این فاصله گذاری میان خویش و راوی و تبدیل روایت به یک روایت ممکن و یک تفسیر، در واقع به خواننده نشان می دهد که با فاصله و نقادانه به این تفسیر راوی نگاه کنند و اسیر نگاه و کیف دردناک راوی و راوی درون خویش نشوند و کور نگردند، تا شاید با دیدن تراژدی/کمیک راوی و دیگر فیگورها و دیدن تراژدی فردی و فرهنگی خویش ،دیگربار بینا گردند و به تلفیق خویش و جهان مدرن خویش و عبور از بحرانشان دست یابند. راهی که خود ناتوان از به انجام رساندن نهایی آن بود.

اینک می توان براحتی دید که از لحاظ منطق نقد بینامتنی، ادعا و نگاه دکتر آجودانی غلط و نارساست و دچار شیفتگی به نگاه خویش و ندیدن اخطارها و هشدارهای متن است. یعنی نقدش کور می شود و در این تکرار تراژیک بوف کور، دچار حالت شیفتگی/تنفر نارسیستی میشود و هدایت را ناسیونالیسم افراطی و یا در خفا شوونیست می خواند. در حالیکه نقد دقیق بینامتنی نشان می دهد که بوف کور ارزشش دقیقا بدین خاطر است که در آن گفتمان مشروطیت و روشنفکری،

دارای مقام خاص خویش است، زیرا به مقابله با این خطاها می رود و حالات تراژیک این خطاها و سرنوشت این خطاهای روشنفکری و تبدیل شدنشان به یاوران دیسکورس سنتی و به پیرمردان و پیرزنان خنزرپنزری را برملا می سازد.

نقد روانکاوانه

حال به سراغ بخشهای دیگر نقد دکتر آجودانی بر پایه نقد روانکاوانه می رویم، زیرا وقتی دکتر آجودانی به مقایسه نوع رابطه راوی/زن اثیری و راوی/لکاته می پردازد، بایستی با شناخت روانکاوانه از این روابط و با شناخت معانی روانکاوانه و بینامتنی استعارهها و مجازهای نهفته در متن این روابط، بتواند به مقایسه درست دست یابد. اما متاسفانه دکتر آجودانی تخصصش در زمینه تاریخی است و اینجا دچار این اشتباه میشود که تفکیک حوزهها را از یاد می برد و از این رو نیز رابطه ها را کاملا اشتباه می فهمد. دکتر آجودانی در مورد مقایسه این دو رابطه اینگونه می گوید:

«در روایت دوم، بجای دختر اثیری با لکاته سر و کار داریم. عشق شورانگیز راوی به لکاته، یادآور عشق شورانگیز راوی به دختر اثیری در روایت اول است. شباهت‌های ریز و درشت این دو، در ظاهر بسیار است، اما در باطن تفاوت‌های فاحشی دارند، راوی در روایت دوم درباره لکاته می‌گوید: «آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثیری بود که لباس سیاه چین خورده می‌پوشید و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می‌کردیم... آن وقتی که یک صورت ساده بچگانه، یک حالتِ محو گذرنده داشت و هنوز جای دندان پیرمرد سرگذر روی صورتش دیده نمی‌شد، نه این همان کس نبود».

حال بایستی با مقایسه حالات و رخدادها و تحولات دو رابطه به بررسی درستی و یا خطای نگاه دکتر آجودانی بپردازیم. برای این بررسی نقادانه روانکاوانه و علمی ما هم نوع رابطه ها و نیز حوادث اتفاق افتاده در دو متن را با یکدیگر مقایسه می کنیم. زیرا اگر حرف من در باب یکی بودن دو فیگور و تکرار تراژیک یک بازی نارسیستی در هر دو متن درست باشد،پس بایستی هم رابطه و هم حوادث اتفاق افتاده دارای تشابهات فراون باشند. همانطور که در نوشته دکتر آجودانی مشاهده می کنید، این تشابهات آنقدر آشکار است که خود دکتر آجودانی نیز مجبور به اعتراف به این تشابهات است، اما باز هم اصل روابط را متضاد می بیند و آن هم با نقل‌قولی از متن - در واقع به کمک آن - می خواهد بگوید که راوی لکاته را مثل زن اثیری نمی دیده و دوست نداشته است. اما آیا این ادعا را متن تایید می کند؟

1/ نوع رابطه راوی /زن اثیری، راوی/لکاته: من در نقدم همه این موضوعات را توضیح داده ام ولی اینجا بطور خلاصه بایستی به یک مقایسه دست زنم و علاقه مندان می توانند برای درک بهتر ماتریکس بوف کور و نیز درک بهتر این موضوعات به خواندن نقد من بر بوف کور که دو بخشش تا کنون منتشر شده است بپردازند. رابطه راوی/ زن اثیری و راوی/لکاته در هر دو حالت یک رابطه عشقی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه است. از اینرو نیز این رابطه به شکل شیفتگی بزرگ از یکسو و بت کردن معشوق و تنفر از رقیب، واقعیت نارسیستی خویش را نشان می دهد و هم از طرف دیگر در لحظاتی به معشوقش دارای این حالات شیفتگی/تنفر دو سودایی است و یا این شیفتگی می تواند به نفرت و میل قتل معشوق تبدیل شود. عشق نارسیستی نابالغانه یک عشق کانیبالیستی است و مثل حالت کانیبالیستی در پی قورت دادن معشوق و یا محو شدن در نگاه معشوق و یکی شدن با اوست و از اینرو نیز در حرکاتش افراطی است و یا

بشدت رویایی و یا زمانی دیگر بشدت جنسی و شهوتی است. مشکل گرفتاران در عشق نارسیستی این است که برای رسیدن به این وحدت نارسیستی دروغین دست به کشتن هر علامت فردیت در خویش و دیگری می زنند و نمی توانند بشیوه بالغانه و بشیوه نارسیسم بالغانه به خویش و دیگری عشق بورزند و مرزهای خویش و دیگری را نیز قبول کنند و با دیگری به دیالوگ بپردازند. یعنی نمی توانند به عشق سمبلیک و تثلیثی و به تمنای تثلیثی دست یابند که روی دیگر آن قانون و نام پدر است و اساس این عشق بر پایه یک رابطه سه طرفه و دیالوگ پارادکس میان عاشق/معشوق بر بستر قانون و دیسکورس و نام پدر است. یعنی بجای حالت ادیپالی و عشق نارسیستی که پدر و رقیب مرتب در رابطه حضور دارد و از اینرو همه احساسات سه بازیگر،احساساتی دو سودایی و عشق/نفرتی،مهراکینی است، در عشق سمبلیک و فردی، رابطه فرد با معشوقش بر بستر قانون رابطه و دیالوگ پارادکس و با قبول حالات و احساسات پارادکس خویش به دیگری و قبول نیاز خویش به دیگری بوجود می آید. از اینرو دیالوگ و دیدن چندلایه خویش و معشوق و قبول خویش و معشوق با قدرت و ضعفهایش بوجود می آید و از سوی دیگر این رابطه و عشق سمبلیک و فانی مرتب می تواند تحول یابد و یا به پایان رسد و به تجربه ای برای بلوغ عشقی بعدی تبدیل گردد. زیرا فرد عاشق می تواند مرتب از ضلع سوم و جایگاه قانون و پدر به رابطه و عشق خویش بنگرد و نکات ضعفش را ببیند و دوباره به درون رابطه و آغوش معشوق برگردد و با او به دیالوگ و تلاش برای تحول رابطه و عشق فانی و پارادکسشان دست زند. عشقی که دارای حالات عشق و دلهره انسانیست و در عین مطلق بودن عشق بر فانی بودن خویش واقف است، اما این حالات مانند حالت عشق نارسیستی تک ساحتی نیستند، بلکه در هر بوسه عشق هم مطلقیت عشق و هم فانی بودنش،هم عشق و هم دلهره وجود و حضور دارند و از اینرو این تمناهای بشری قابل تحول و چندلایه اند و قادر به دیدن چهره دیگری و دیدن چندلایگی دیگری هستند و مثل عشق نارسیستی اسیر نگاه معشوق و یا اسیر نگاه پدر و بت خویش و اسیر این حالت نیستند که یک لحظه عاشق و یک لحظه خشمگین و متنفر باشند. زیرا در عشق نارسیستی پدر و یا مادر خیالی در رابطه حضور واقعی دارد و از اینرو احساسات دوسودایی و عاشقانه/متنفرانه است، اما در عشق سمبلیک و فردی، پدر و مادر به حالت سمبلیک در می آیند و به پشت صحنه می روند و به قانون بازی و دیسکورس و تجربه تبدیل می شوند؛ قانونی که قادر به تحول است،زیرا هر فرد دارای ارتباط سمبلیک با این قانون پدری و عشق مادری نیز هست و از اینرو قادر به دیالوگ با سنت و عشق مادرانه و قادر به ایجاد تحول در دیسکورس و قانون است،همانطور که قادر به تحول حالت فردی خویش و عشق فردی خویش از طریق دیالوگ با خویش و با معشوق است. در رابطه نارسیستی و ادیپالی اما پدر و مادر حضور واقعی در این رابطه دارند و تبلور عشق نارسیستی و میل به یگانگی نارسیستی و یا تبلور رقیب خطرناک ادیپالی و هراس اختگی و مرگ هستند. از اینرو عاشق نارسیستی یک لحظه می خواهد کاملا با بتش و معبودش یکی شود و شیفته وار به او می نگرد و فقط خوبیهای او را می بیند و لحظه ای دیگر از او سرخورده می شود و کمر به قتلش و یا کمر به قتل رقیب عشقیش و یا مخالف و منتقد بتش می بندد و از طرف دیگر مالامال از حس ترس،مرگ و پارانوییای نارسیستی و حس هراس اختگی ادیپالیست. یعنی از یکطرف مرتب احساس پوچی می کند و می خواهد با یکی شدن با نگاه دیگری به این پوچی و غریبگی پایان دهد و از طرف دیگر ناگهان خویش را خدا و بی نیاز احساس می کند و متوجه مرزها و کمبودهایش نمی شود و خود را به خطر می اندازد. این عشاق نارسیستی امروز عاشقند و فردا متنفر. امروز به خاطر عشقشان بر هر مخالف و رقیبی چاقو می کشند و خودزنی می کنند و فردا ناگهان خشمشان متوجه معشوقشان می شود و او را می کشند و یا مجسمه معشوقشان را بزیر می کشند و مجسمه بزرگتری از معشوق بعدی می سازند. زیرا آنها اسیر خوشی دردآور پستان نارسیستی و عشق نارسیستی هستند و ناتوان از دست یابی به تمناهای مدرن خویش و عشق مدرن خویش.

با این نگاه می توانیم دقیق ببینیم که همه فیگورهای بوف کور اسیر این حالات مهراکینی،عشق/نفرتی نارسیستی نسبت به خود و دیگری هستند و گرفتار در مثلث ادیپالی و محکوم به تکرار فاجعه اند. از اینرو نیز رجاله ها دارای دهانی بزرگ برای بلعیدن و شهوت جنسی هستند و ناتوان از هضم و جذب دیگری که در جهان سمبلیک بایستی صورت گیرد. ، زیرا این هضم و جذب و تلفیق تنها در جهان سمبلیک و فردی و با عبور از یگانگی نارسیستی می تواند صورت گیر د. حالت رجاله ها،حالت کانیبالیستی است که با خوردن و شهوت می خواهند بر پوچی درون خویش چیره شوند و به یگانگی نارسیستی دست یابند. راوی و زن اثیری، راوی و لکاته و نیز روابطشان نیز همینگونه نارسیستی و گرفتار به حالات دو سودایی نارسیستی است و در واقع یکیست. اینگونه راوی در وصف چشمان معشوقش، هم از حالت سحرآمیز این چشمان و نیز از سرزنش و تهدید نهفته در این چشمان سخن می گوید و زن اثیری نیز هم نگاهش به پدر است و هم به پسر و نگاهش دوسودایی و متضاد است.هم می طلبد و هم پس می زند. زیرا او هم مادر و هم زن است و نمی تواند با دستیابی به فردیت جنسیتی خویش به عشق فردی و حقیقت فردی خویش دست یابد. لکاته نیز همینگونه رابطه اش با راوی و دیگران دوسودایی است. راوی را دوست دارد ولی شکنجه اش می دهد و از رجاله ها بیزار است ولی با آنها می خوابد و به پدرش خشم دارد و همزمان پیرمرد خنزرپنزری که در واقع پدرش نیز هست،معشوقش می باشد. از یکطرف از سکس هراس دارد که در خویش حالتی از سوءاستفاده و تجاوز جنسی در کودکی به او وجود دارد و از طرف دیگر سکس را بوسیله انتقام از دیگری تبدیل می کند. و همه شان از راوی تا زن اثیری تا لکاته، گرفتار در فانتسمهای جنسی خویش هستند و در خفا در پی یافتن یگانگی نهایی هستند.(در باب فانتسمهای فیگورهای بوف کور به نقدم بر رمان رضا قاسمی مراجعه کنید). اینگونه راوی هم زن اثیری را می طلبد و هم از این عشق می ترسد و فقط می خواهد در چشمان او محو شود و با او یکی شود و در واقع یک ناتوان جنسی است و هم لحظه ای دیگر حاضر است با جسم مرده زن اثیری سکس بکند و یا تمام تنش بقول خودش لکاته را می طلبد و بویژه میان پاهایش. اینگونه نیز همه شان حالتی از سادومازوخیسم نارسیستی دارند. زن اثیری هم تبلور جسم است و هم این جسم و نگاهش خطرناک و تهدید کننده است. راوی هم او را و جسمش را می طلبد و هم چنان از شور جنسی و عشقیش می ترسد که در خفا آرزو می کند از اسارت این زجر رهایی یابد و وقتی می بیند که مرده است، بقول خودش احساس راحتی می کند و از طرف دیگر احساس می کند که مرده ای بر سینه اش فشار می آورد. لکاته نیز بقول راوی یکی را برای شکنجه،دیگری را برای عشق و سومی را برای شهوت می خواهد و در خفا در انتظار پرنس خویش و جوان/پدر خویش است که می آید و او به این پرنس اغواگرانه می گوید:< بیا تو، شال گردنتو واکن.11>. شال گردنی که هم پدر و هم پیرمرد و هم راوی حمل می کنند. تفاوت میان عشق راوی/زن اثیری و راوی/لکاته تنها در سبک نوشتن است. زیرا متن دوم به شیوه رئالیستی و با لایه های رویایی نوشته شده است و متن اول در واقع به سبک سوررئالیستی و رویایی همراه با لایه های واقعی و رئالیستی نوشته شده است. اینگونه گویی متن اول، نگاه هدایت از سوراخی و با فاصله ای به کودکی خویش و فرهنگ خویش است و می توان حدس زد که این متن را در اروپا نوشته است و از اینرو نیز حالت این متن رویایی و دارای استعاره و مجاز بیشتری است، همانطور که در رویا و خواب، ناخودآگاهی خویش را بشکل استعاره و مجاز و تصاویر سوررئالیستی نشان می دهد تا از سانسور <فرامن و من> فرار کند و به ارضای خویش دست یابد. در متن دوم که به زمان حال و دوران معاصر بیشتر می پردازد، آنگاه این زبان و گفتار هر چه بیشتر جسمی تر و جنسی تر می شود و گویی هدایت بحرانهای جنسی و جسمی نهفته در پشت آن رویاها و عشقهای افلاطونی متن اول را نشان می دهد. اشکال دکتر آجودانی در این است که چون به زبان استعاره و مجاز و روانکاوی این حالات آشنا نیست، متوجه نمی شود که در واقع همه حوادث و حالات دو متن مشابه هستند، تنها به دو زبان متفاوت و سبک متفاوت این تکرار تراژیک

مشابه و این عشق تراژیک مشابه شرح داده می شود. از اینرو نیز در عشق راوی به لکاته می توان حتی عشق جنسی و زمینی بیشتری احساس کرد تا به زن اثیری، اما اساس رابطه همان رابطه و عشق نارسیستی است که محکوم به شکست است،زیرا وحدت جاودانه نارسیستی ممکن نیست و تنها راه تن دادن به عشق فانی و به دیالوگ است. اما این فیگورها ناتوان از این عبورند و از اینرو اسیر خیالات خویش و ناتوان از دیالوگند. ناتوانی آجودانی در درک این پیوند در سیتاد بالا نیز خویش را نشان می دهد. زیرا درست است که راوی در لحظه ای می گوید که < نه این لکاته آن دختر در کنار نهر سورانی نیست> اما دو صحفه بعد حرفش را پس می گیرد و می گوید که این < زن همان زنی است که همیشه و از ابد در پی عشق او بوده است و او را از قدیم می شناخته است.12> و اینجا هدایت دیگر بار به یکی بودن دو فیگور اشاره می کند. آجودانی چون این حالات دوسودایی و متناقض عاشقانه را نمی شناسد و چون شیفته نگاه خویش و در پی اثبات نگاه خویش است،نمی بیند که راوی از یک طرف به لکاته فحش می دهد و از طرف دیگر چنان عاشق اوست که حاضر است به او و خودش شراب سمی بدهد تا با هم بمیرند و کسی بعد از او به لکاته دست نیابد؛ که در واقع حتی همین فحشش و نام لکاته که به او می دهد،مالامال از عشق شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و نماد گرفتاری او در این عشق سادومازوخیستی است. زیرا در لحن گفتن لکاته او عشق بیکرانش به لکاته و میل یگانگی با او را بیان می کند و از طرف دیگر با لکاته خواندنش همزمان خشم و نفرت نارسیستی اش را به او بیان می کند. آجودانی بخاطر عدم آشناییش با روانکاوی ناتوان از دیدن این حالات دوسودایی راوی و دیدن این موضوع است که راوی عاشق هر لحظه حرف قبلی خویش را در تب عاشقانه اش نقض می کند و در واقع چنان اسیر نگاه زن اثیری و یا لکاته است و چنان در پی میل یگانگی با اوست که یک لحظه آنها را خدا و بزرگ می کند تا با آنها یکی شود و وقتی به این خواست دست نمی یابد و نمی تواند پستان مادر نارسیستی را بمکد، چون کودکی خشمگین پستان مادر را گاز می گیرد و نفرت می ورزد، اما لحظه ای بعد دیگر بار به خوردن شیر نارسیستی و محو شدن در نگاه معشوق بزرگ ادامه می دهد و اسیر این چرخه مرگبار نارسیستی عشق/نفرت می گردد. اینگونه راوی از یکطرف لکاته را باکره نمی داند و از طرف دیگر به پایش می افتد و می گوید که او باکره است و خویش را بخاطر پارانوییایش سرزنش می کند. از یکطرف به فاسقانش فحش می دهد و از طرف دیگر دوست دارد مثل آنها باشد تا شاید لکاته او را نیز بغل کند و در مریضی در آرزوی این است که لکاته به بسترش سر بزند. هم او را با تمام وجودش می طلبد و هم بشدت از او متنفر است و لکاته نیز هم او را دوست دارد و هم شکنجه اش می دهد و هیچکدام قادر به جدا شدن از یکدیگر نیست. همینگونه نیز زن اثیری گرفتار در حالت ادیپالی و عشق نارسیستی به پدر و به راویست و نمی تواند انتخاب کند و دچار افسردگی و غمست. لکاته برعکس دچار خشم و طغیان است. اما هم افسردگی زن اثیری و هم هیستری لکاته، دو روی یک سکه و نمادی از عشق نارسیستی و حالات نارسیستی است. همانطور که راوی و پیرمرد خنزر پنزری یکی هستند و پیرمرد بقول متن دوم روزگاری جوانی ناخوش و نقاشی بوده است و راوی جوانی ناخوش و نقاش است و هر دو اسیر چشمان نگاه زن روی گلدان راغه هستند و عارفانی اسیر نگاه عشق مطلق مادرانه هستند. از اینرو نیز رابطه راوی با پیرمرد خنزرپنزری و با پدر و آینده خویش،رابطه ایی دو سودایی و نارسیستی است و از یکسو از او متنفر است و از طرف دیگر این نیمچه خدا را ستایش می کند و دوست دارد نیمچه خدا باشد و خدا باشد.

از یکسو خویش را با او و رجاله ها متفاوت می بیند و آنها را تحقیر می کند و میل قتل این رقیب را دارد و از طرف دیگر در خفا او را ستایش می کند وبه رجاله ها و فاسقان لکاته رشک می برد و در خفا می داند که خود نیز رجاله ای بیش نیست و خود نیز همان پیرمرد خنزرپنزریست.

2/ حادثه قتل در هر دو رابطه: راوی /زن اثیری، راوی/لکاته هر دو درگیر این بازی تراژیک نارسیستی و عشق دو سودایی نارسیستی هستند و اینگونه نیز قتل نهایی و تکرار تراژیک داستان در هر دو رابطه با محتوای مشابه ای رخ می دهد.تفاوت تنها در نوع رخداد و قتل است که بنا به سبک سوررئالیستی متن اول همراه با استعاره و مجاز فراوان است و در متن دوم ما به شیوه واقع گرایانه تر و بشیوه عریانی با این قتل روبرو میشویم. از آنرو که دکتر آجودانی این استعارهها و پیوندها را نمی بیند و نمی شناسد، خیال می کند که این دو رابطه متفاوتند. در متن اول قتل زن اثیری در داستان به این شکل صورت می گیرد که راوی پس از جستجوی فراوان و بی ثمر در پی زن اثیری، مایوس در خانه نشسته است و اکنون زن اثیری بر او ظاهر میشود، اما او بنوعی بیمار و افسرده و رنگ پریده است و بر تخت دراز می کشد و می میرد و در واقع هنوز نمرده است و راوی به او شرابی می دهد که در متن دوم پی می بریم، این شراب سمی و یادگار خشم مادر راوی و هدیه او به راویست. اینگونه حادثه قتل زن اثیری به دست این رابطه ادیپالی با استعاره های روانکاوی فراوانی بیان میشود. اولا زن اثیری وقتی بر بستر مرگ درار کشیده است،مانند پدر و پیرمرد زیر درخت سرو، در حال جویدن انگشت سبابه خویش است که این عمل مشابه، نشان دهنده این است که او هنوز اسیر و گرفتار عشق به پدر و رابطه ادیپالیست، باصطلاح دیگر باکره نیست. از اینرو محکوم به مرگ است، ، زیرا بکارت اولیه و نارسیستی خویش را از دست داده است. جویدن انگشت معنای جنسی نیز دارد که نیازی به توضیح ندارد و نیز تبلوری از خشم فروخفته زنانه نیز هست که در بخش دوم این خشم زن و مادر به لکاته تبدیل می شود . یعنی بخش اول قتل زن اثیری توسط نگاه پدر خیالی و توسط گرفتاری زن اثیری در این عشق ادیپالی و ممنوعه صورت می گیرد، عشقی نارسیستی که او ناتوان از عبور از آن است. اینگونه می توان حرکت زن اثیری و جویدن انگشت سبابه را در معنای روانکاوی یک حالت <هیستری تبدیلی> و ناتوانی از لمس تمنای خویش و تبدیل شدن به تمنای دیگری و اسیر تمنای پدر خیالی شدن درک کرد و فهمید. این گرفتاری ادیپالی و اسارت در عشق نارسیستی به پدر در نزد لکاته بشیوه گفتن <شال گردنت را در بیار> و به شیوه اثر و نقش دندانهای زرد پیرمرد خنزرپنزری بر گردن لکاته نشان داده می شود و یا بقول راوی لکاته باکره نیست. میل قتل زن اثیری در ذهن راوی و خلاص شدنش از این احساسات اروتیکی و عشقی ترس آور، و میل خلاص شدنش از این احساسات اروتیکی و عشقی ترس آور، میل خلاص شدن از این حالات دو سودایی و ناتوانیش از تبدیل این حالات و فانتزیهای دوسودایی به تمناهای عشقی و نارسیستی و خشمگینانه مدرن و در خدمت جهان و عشق فردی و سمبلیک مدرنش در متن اول به شیوه خوراندن شراب مادری سمی به زن اثیری و کشتن او نشان داده میشود و شکل دیگر این خشم نارسیستی راوی به زن اثیری و هراسش از جسم و زنانگی او، در همخوابگیش با جسد بی آزارش و سپس قطعه قطعه کردن جسدش نشان داده میشود. یعنی دقیقا مانند رویا و خواب،همه حوادث قتل و تکرار تراژیک به گونه ای رویامانند و مجازی و مالامال از استعاره بیان می شود. قتل زن توسط شراب مادری به معنای هراس از جسم و زن و شور جنسی و گرفتاری در نگاه و عشق مطلق مادرانه نیز هست و اینکه در برابر تصویر این مادر مقدس،همیشه در فرهنگ ما تصویر زن فانی و فردیت زنانه کشته شده است. اما مرد با کشتن زنانگی در واقع فردیت و مردانگی خویش را نیز کشته است. زیرا زن سنتی، مرد سنتی می آفریند و مرد سنتی، زن سنتی را. از اینرو نیز با کشتن زن و تیکه کردن جسدش و قربانی کردنش در پای عشق مطلق مادرانه، راوی نیز به یک نقاش عارف و اسیر نگاه مادر خیالی و در پی عشق خیالی تبدیل میشود که از این ببعد باید بدنبال یک نگاه خیالی و عشق خیالی بدود و همزمان بداند که فرهنگش و نیاکانش نیز هزاران سال اسیر این نگاه بوده اند و نقش نگاه زن بر گلدان راغه، خود بیانگر این تراژدی عمومی و فرهنگیست. اینگونه راوی با کشتن زن در پای عشق مادری، فردیت خویش را می کشد و تبدیل به نیاکانش می شود. یعنی در واقع پیرمرد خنزرپنزری می گردد و کور می گردد و

تاریخش را تکرار می کند و اسیر گلدان راغه و نگاه بر آن میشود. اسیر نگاهی بودن، خود نمادی بزرگ از عشق نارسیستی است. زیرا عشق نارسیستی به معنای گرفتاری در افسون یک نگاه و محو شدن در این نگاه و ندیدن تفاوت و مرز و فردیت خویش و ناتوانی از دیالوگ و قبول پارادکس عشق و زندگی فانی بشریست. اینگونه راوی با کشتن زن اثیری به نیاکان اسیرش و گرفتار در نگاه زن اثیری و عشق مادرانه تبدیل می شود و همینگونه نیز با کشتن لکاته به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل می گردد . از اینرو با کشتن زن اثیری و به خاک سپردنش با کمک رقیب پدر و پیرمرد، او نیز چون پیرمرد و پدر اسیر نگاه این زن بر گلدان راغه میشود. اسارتی که قبلا نیز ناخودآگاه و بسان ارثیه فرهنگی در او وجود داشته است، زیرا او این چشمان را بر قلمدان نقاشی می کرده است، اما اکنون هم به راز خویش و نیاکانش و راز این ارثیه فرهنگی پی می برد و هم ناتوان به گذار از آن می شود و دیگر بار یک فردیت ایرانی بخاطر ناتوانیش به عبور از عشق نارسیستی ،تفاوت فردیش و جسمش و عشق فردیش را می کشد و به تکرار پدران و مادرانش و به تکرار تراژیک نیاکانش تبدیل میشود. از اینرو در انتهای متن اول تنها خوشحالی باقیمانده برای راوی این است که فقط او بدبخت و اسیر این نگاه نیست، بلکه همه نیاکانش نیز اسیر این نگاه بوده اند و بر قلب خویش وزن جسدی را احساس می کند و برای یگانگی با این رویای افیونی به افیون پناه می برد و به تکرار کامل و تراژیک نیاکانش تبدیل می شود.

در متن دوم نیز می بینیم که لکاته خود نیز مانند راوی ،گام به گام این پایان تراژیک را فراهم می کند و او نیز اسیر عشق ادیپالی و نارسیستی است و نمی تواند از پدر خیالی دل بکند و نمی تواند با راوی و یا با دیگری به خوشبختی و جهان فردی خویش و به عشق زمینی دست یابد. تنها اینجا افسردگی زن اثیری به خشم خیالی و طغیان کور لکاته تبدیل شده است. زیرا لکاته حاصل کشته شدن آرزوهای زنانه مادر و تبدیل شدن این اشتیاقات به خشم و شراب سمی است.

جالب اینجاست که در متن دوم حوادث متن اول نیز بگونه ای مشابه و همراه با یک داستان رئالیستی و عریان بیان می شود. اینگونه نیز راوی ابتدا می خواهد با شراب سمی مادر ، اینجا نیز لکاته و خویش را بکشد و اینگونه در مرگ با او یکی شود و سپس گزلیکی از پیرمرد می خرد ولی بعد از کشتن لکاته صرفنظر می کند و گزلیک را بدور می اندازد و اینجاست که دیگر بار نقش مادر و کشته شدن زن در برابر نقش مادر مقدس وارد صحنه میشود و این دایه اوست که دیگر بار گزلیک را به او بر می گرداند و به او می گوید <گاس برا دم دس بدرد بخوره .13.>. یعنی مانند متن اول که شراب سمی را مادر در دستان راوی می گذارد، اینجا نیز دایه که همان مادر اوست، این گزلیک را دوباره در دستش می گذارد، تا وظیفه ناموسیش را انجام دهد و به دفاع از شرافت مادرانه و پدرانه و ناموسی بپردازد. . از طرف دیگر لکاته معشوق پیرمرد و پدر نیز هست و جای دندانهای زرد پیرمرد بر گردنش است،همانطور که زن اثیری به مانند پدر قوز کرده اش، انگشت سبابه اش را می مکد و این حرکت او را در خویش جذب می کند و نشان می دهد که به او وابسته است و اسیر نگاه اوست. در لحظه قتل لکاته توسط راوی، ما شاهد همان حالات دوسودایی راوی نسبت به زن اثیری هستیم. یعنی از یکطرف راوی بشدت احساس جنسی و عشقی به لکاته دارد و آغوش او را می طلبد و از طرف دیگر از این احساسات هراس دارد و می خواهد او را تیکه تیکه کند. او ترکیبی از یک ناتوان جنسی و یک کانیبالیست و یک عاشق رمانتیک نارسیستی است. زیرا هر سه این حالات یک زیربنای نارسیستی مشابه دارند. همانطور که قصاب/راوی/پیرمرد خنزرپنزری در واقع یکی هستند. اینگونه راوی با شوق و ترس،شیفتگانه/تخریبی تن به لذت جسم و عشق جنسی می دهد و چنان از حالت یگانگی جنسی و در هم گره خوردن جنسی خویش و لکاته دچار هراس و اشتیاق نارسیستی خویش می گردد که هم تنش می خواهد با لکاته چون مهرگیاه یکی شود و هم از این حالت مهرگیاه به چنان وحشتی می افتد که می خواهد خود را بسرعت از آغوش لکاته بیرون کشد و نمی تواند. این حالت مهرگیاه،همان حالت وصف زن اثیری در متن اول نیز هست که راوی در حالت عشق نارسیستی و رویاییش میل یگانگی چون مهرگیاه

با زن اثیری دارد، اما در لحظه ای که این امکان بوجود می اید،چنان از تمناهای جسم خویش و معشوق و از قدرت تن خویش و معشوق می ترسد که می خواهد این جسم و این حالت یگانگی اروتیکی و عشقی زمینی را بکشد و از آن فرار کند. همین موضوع نیز حالت دوگانه راوی و ترس جنسی نهفته در پشت آن عشق مطلق عارفانه و رویایی را نیز نشان می دهد و هدایت بخوبی راز تراژیک راوی و این فرهنگ را نشان می دهد که در واقع در تلاشش در پی یگانگی نارسیستی و کثیف خواندن جسم و تن، در نهایت از یکسو ناتوانی جنسی خویش و هراسش از جسم و تن را به نمایش می گذارد و از سوی دیگر ناتوانیش در تبدیل کردن اشتیاقات نارسیستی اش به تمناهای نارسیستی مدرن و سمبلیک و زمینی را نشان می دهد. اینگونه راوی که بظاهر جز حالت مهرگیاه و یگانگی با معشوق نمی خواهد، در باطن از این یگانگی اروتیکی و لمس جسم و معشوق بشدت هراس دارد و در لحظه دیدار این فانتزی خویش،چنان از قدرت اشتیاقات خویش به هراس می افتد که می خواهد،خود را بزور از این لحظه اروتیک و یگانگی عشقی/جنسی بیرون کشد. همانطور که در متن اول نیز تنها با جسد مرده زن اثیری قادر به همخوابگیست. لکاته نیز که خود هنوز گرفتار این بازی نارسیستی است، با گاز گرفتن لب او و بیان تمتع های سادیستی/مازوخیستی خویش ، باعث اوج گیری هراس جنسی و خشم نارسیستی بیشتر او می شود و اینگونه اینجا نیز او با گزلیکی لکاته را قطعه قطعه می کند. زیرا او نمی تواند یگانگی جنسی و زمینی فانی را تحمل کند و در واقع در پشت جستجوی دائمی اش در پی یگانگی روحی و عشق روحی، در حال پنهان کردن این هراسهای جنسی و این ناتوانیش از تن دادن به شورهای خویش و ناتوانیش از تبدیل کردن شورهایش به تمناهای فردی و مدرن خویش است. اینگونه او با کشتن لکاته دیگر بار به پیرمرد خنزرپنزری و عارف جستجوگر عشق مطلق مادرانه تبدیل می شود و تکرار تاریخ و فرهنگ خویش می کند و در آینه بجای خویش این پیرمرد و مسخ شدن دوباره و تکرار تراژیک معضل فرهنگ خویش را می بیند و خنده ای سرد از وجودش بیرون می زند که حکایت از این ساختار کاهنانه/عارفانه نارسیستی او و کشتن جسم و زنانگی و مردانگیش در پای این نگاه مطلق اخلاقی پدر و نگاه مادرانه و عشق مطلق مادرانه می کند. حکایت از مردن جسم و شور و تبدیل شدن این شورها به تنفر و تحقیر و هراس و زهرخند و تکرار تراژدی می کند. از اینرو بر خلاف نظر دکتر آجودانی، هر دو رابطه مشابه و تکرار یک فاجعه مشابه عشقی و فرهنگی هستند .هر دو بیانگر تراژدی عشق ایرانی و قتل مداوم فردیت و تحول ایرانی هستند.

معنای بینامتنی و روانکاوانه دگردیسی راوی به پیرمرد و تصاحب گلدان راغه توسط پیرمرد

دکتر آجودانی چون متن را اشتباه متوجه میشود و روابط را دقیق نمی نگرد، از آنرو نیز نتیجه گیری نهاییش غلط از آب در می آید و در واقع سیستم نقدش و نتیجه گیریهایش چون یک کاخ پوشالی فرو می ریزد. زیرا از متن حرکت نکرده است و در واقع در پی تحمیل نظر خویش به متن بوده است و از اینرو تکرار تراژدی بوف کور کرده است و اسیر خیال خویش باقی مانده است،بجای آنکه به دیالوگ با متن بپردازد و بر اساس این دیالوگ به نقد و چشم انداز خویش دست یابد، چشم اندازی که هم سبکبال و هم چندلایه می توانست باشد، اگر که دکتر آجودانی به این دیالوگ با متن تن داده بود. نتیجه گیری نهایی دکتر آجودانی بشرح ذیل است.

« در روایت دوم پیرمرد خنزرپنزری تنها لکاته را در تصرف خود ندارد، کوزه لعابی = گلدان راغه ـ چنانکه خواندیم ـ بسته در دستمال چرکی، در بساط او و در تصرف اوست. راوی بوف کور پاک باخته‌ای که هم زنش و هم گلدان راغه‌اش در تصرف پیرمرد خنزرپنزری قرآن خوان است، از خشم و نفرت نخست به جغد

ویرانگر و کمی بعد به پیرمرد خنزر پنزری تبدیل می‌شود و با گزلیکی که قبلاً از بساط پیرمرد خریداری شده است، به جان لکاته می‌افتد و او را می‌کشد. پس از کشتن لکاته می گوید: «از شدت اضطراب مثل این بود که از خواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم، چشم‌هایم را مالاندم... اولین چیزی را که جستجو کردم گلدان راغه بود که در قبرستان از پیرمرد کالسکه‌چی گرفته بودم، ولی گلدان روبروی من نبود...» (ص ۱۴۳). گلدان راغه زیر بغل پیرمرد است. راوی بوف کور، روایت دوم و متن بوف کور را اینگونه به پایان می‌رساند: «... بلند شدم، خواستم دنبالش بدوم و آن کوزه، آن دستمال بسته را از او بگیرم، ولی پیرمرد با چالاکی مخصوصی دور شده بود. من برگشتم پنجره رو به کوچه اتاقم را باز کردم. هیکل خمیده پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه‌هایش از شدت خنده می‌لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود. افتان و خیزان می‌رفت تا اینکه به کلی پشت مه ناپدید شد...» (ص ۱۴۴) »

اینگونه دکتر آجودانی چون تصوراتش درباره نوع رابطه راوی/زن اثیری و راوی/لکاته و چگونگی رابطه متن اول و دوم غلط است،همانطور که نشان دادیم، از آنرو نیز بر پایه این نگرشهای غلط به نتیجه گیری غلطی دست می یابد و به جای تن دادن به ماتریکس متن و دیدن این تکرار تراژیک و پیروزی مداوم سنت بر عنصر مدرن و تازه و مسخ مداوم فردیت به حالت نارسیستی اولیه و دیدن گرفتاری همه فیگورها در این بازی نارسیستی و در این مثلث ادیپالی و تکرار بحران، می خواهد در تبدیل شدن راوی به پیرمرد و پایان یافتن داستان ، پیروزی یاس و نوستالژی در نگاه هدایت را ببیند و نشان دهد که در حقیقت با این پایان هدایت می خواهد نشان دهد که ایران از دست رفته است و دیگر بدست نمی آید. اما همانطور که دیدیم، معنای متن در واقع بر عکس است و هدایت دچار این مرزبندیهای مکانیکی نیست که دکتر آجودانی بدان دچار است. زیرا برای او راوی و پیرمرد خنزرپنزری همزادان یکدیگر و پدر/فرزند، گذشته/آینده یکدیگر و مکملان یکدیگر در این بازی نازسیستی و ادیپالی و تراژیک هستند. . از اینرو پایان داستان در واقع به معنای بازگشت به شروع داستان و تکرار فاجعه است. زیرا پیرمرد با گلدان راغه و نگاه راوی به او دقیقا استعاره ای از همان تصویر اولیه و مداوم در متن،یعنی رقص زن در برابر مرد قوز کرده در زیر درخت سرو و نگاه مشتاقانه راوی یا عمو به این زن اثیری و ادامه بازی نارسیستی و ادیپالی است. تکرار فاجعه و تکرار مداوم تبدیل شدن عنصر نو به سنت،تبدیل شدن و مسخ هر گونه تفاوت فردی به تکرار سنت و تکرار بازی سنتی و تکرار پیروزی مداوم ساختار کاهنانه/اخلاقی و تبدیل شدن مداوم راویان مرد و زن به پیرمرد و پیرزن خنزرپنزری است؛ از یکسو تبدیل شدن و مسخ شدن به کاهنان اخلاقی هراسان از جسم و شور جنسی و ناتوان از جذب و تعالی بخشی شورهای خویش به تمناهای سمبلیک خویش و فردی خویش از است و از سوی دیگر تبدیل شدن به عارف و مسافر جاودانه و تراژیک در جستجوی یگانگی با نگاه مادر و زن اثیریست. یعنی تکرار تراژدی ایرانی و ناتوانی از تبدیل این میراث درد آور به قدرت خویش و به عشق زمینی و اخلاق سبکبال خویش، به جهان عاشقانه و زمینی خویش و به سروری خندان خویش بر جهان فردی و عشق فردی خویش است.یعنی بیان ناتوانی به عبور از این ساختار و یافتن تلفیق خویش و مانند نگاه من تبدیل شدن به عارف زمینی،عاشق زمینی و خردمند شاد و دست یابی به جهان سمبلیک و مدرنیت ایرانی و متفاوت خویش است.

اینگونه نیز در واقع در هر دو متن، راوی به پیرمرد خنزر پنزری تبدیل میشود، تنها شکل بیان این موضوع متفاوت است. در پایان متن اول می بینیم که راوی به کمک این پیرمرد جسد را دفن می کند و پیرمرد گلدان راغه را به او هدیه می کند و او می بیند که بر روی این گلدان نگاه و چشمان زن اثیری نقش بسته است. همان نگاه و چشمانی که بر قلمدانهای او نیز هست و اینگونه او به راز تراژیک خویش و تاریخش و نیز پیرمرد پی می برد و آن اسارت همگیشان

در جشمان این زن/مادر مطلق و خیالی و تکرار مداوم فاجعه و اسیر خانه و سنت بودن است. اینگونه او همان نقاش هزار سال پیش مفلوک و بیچاره است. در متن دوم نیز با قتل لکاته، زمان آمدن پیرمرد نیز فرا میرسد ،چون دیگر بار تاریخ و تراژدی تکرار میشود و او دیگربار به تکرار نیاکانش مبدل میشود. از اینرو در آینه قیافه پیرمرد را می بیند و می داند پیرمرد خنزرپنزری شده است و چون او خنده خشک و سرد این جسم مرده و خشمگین را سر می دهد. راوی همزمان برای تسکین خویش مانند پیرمرد خنزرپنزری که در بساطش گلدان راغه تبلور عشق نارسیستی اش وجود داشت و همه می دانستند که او در جوانی عاشق این زن اثیری بوده است، اکنون بدنبال گلدان راغه و جستجوی عارفانه خویش بدنبال این نگاه می گردد، تا اکنون با دیدن این گلدان و افسون نگاه او و به یاد آوردن بدبختی قرون متوالی خویش و نیاکانش هم تسلی به خود بدهد که فقط او بدبخت و بیچاره این نگاه نیست و هم برای فرار از درد و تراژدی خویش به قول راوی در متن اول به رویای افیونی این نگاه تن دهد و در کنارش با کشیدن افیون، به یگانگی خیالی به این رویا دست یابد. اما این بار پیرمرد که جز او کسی دیگر نیست، خود برای تسکین گلدان راغه را نیاز دارد، زیرا او نیز چیزی جز این تسکین دروغین و رویای افیونی ندارد و از طرف دیگر هدایت گویی همزمان با اینکار راوی را در برابر آینده خویش می نهد و گام بعدیش را به او نشان می دهد. زیرا فراموش نکنیم که او در آینه پیرمرد خنزرپنزری را دیده است. پس این دیگری که در حال رفتن با گلدان راغه است،کسی بجز خود او و تکرار تراژیک زندگی او نیست. اینگونه او به آینده تراژیک خویش می نگرد، آینده ای در افسون یک نگاه و آرمان خیالی و با حس قتل جسمی بر سینه و تن خویش و تکرار سیزیف وار این حادثه. مگر آنکه با دیدن تراژدی و آینده خویش، قادر به درک راز تراژیک خویش باشد و اینگونه بر بیماری و بحران خویش چیره شود و به جسم چندلایه و عارف زمینی و جهان فردی خویش دست یابد و به جای اسارت در نگاه فانتزیهای نارسیستی خویش و یا در خشم نابالغ خویش، این شورها را به تمناهای مدرن خویش و به جهان مدرن سمبلیک خویش تبدیل کند و اینگونه جهان متفاوت و فردی خویش را بکمک این میراث فرهنگی و تلفیق آن با اشتیاقت مدرنش بیافریند. برای اینکار اما هم دیدن و درک تراژدی خویش و عبور از کوری تاریخی و فرهنگی لازم است وهم دست یابی به تلفیقی نو و نوزایی و رنسانس فرهنگ خویش. بوف کور گام اول را بر می دارد و با نشان دادن تراژدی فردی و جمعیمان، به ما امکان دیدن و شناخت و اسطوره زدایی می دهد. تا ما با شناخت بیماری تراژیکمان،کار خویش را بپایان رسانیم و بر این تکرار تراژیک چیره شویم و سپس با تلفیق،جهان مدرن و فردیت مدرن و ایرانی خویش را بیافرینیم. دکتر آجودانی نمی بیند که بوف کور هدایت با این روانکاوی عمیق خویش و فرهنگ خویش، در واقع به درک تراژدی نهفته در گفتمان دوران خویش نائل می آید و دقیقا همان چیزهایی را می بیند و بیان می کند که دکتر آجودانی نیز به نوعی دیگر مطرح می کند. تفاوت تنها در این جاست که دکتر آجودانی آنچنان شیفته نگاه و ادعای خویش است که اتفاقا کتابی را به غلط به مثابه تبلور این گفتمان نقد می کند که در واقع خود نقد این گفتمان و در پی عبور از این گفتمان و خطای تاریخی و تراژیک ایرانیست. اینگونه نیز دکتر آجودانی در نهایت بخاطر گرفتاریش در نگاه شیفتگانه/متنفرانه به نقد و اندیشه خویش و ناتوانیش از فاصله گیری تثلیثی با نگاه خویش و با نقد خویش و بخاطر ناتوانیش از تن دادن به ماتریکس کتاب بوف کور و ناتوانی از به سنجش گذاشتن نقدش توسط متن بوف کور و درک نظر بوف کور از طریق دیالوگ با او، دچار همان خطایی می شود که موضوع بوف کور است. یعنی نقد او کور است و اینگونه تکرار بوف کور می کند.

جالب اینجاست که حتی می توان در حرکت آخر بوف کور و نگاه راوی به پیرمرد و رفتن پیرمرد با گلدان راغه،همزمان معنایی ساختارشکنانه نیز یافت که در عین ساختارشکنی در پیوند با ماتریکس درونی متن است. زیرا اگر دقت کنیم بوف کور هشدار خودآگاه/ناخودآگاه هدایت به همعصران و نسلهای بعدی خویش، وصیت خودآگاه/ناخودآگاه

هدایت به همعصران و نسلهای بعدی خویش است که اگر بر این تراژدی فرهنگی و بر این تکرار تراژیک چیره نشوند، آنگاه مرتب محکوم به لمس و چشیدن این فاجعه فرهنگی در عرصه های مختلف سیاسی/اجتماعی/فردی هستند و محکوم به دیدن این خواهند بود که هر بار در درون خودشان و در دیسکورس فرهنگ و جامعه شان،مرتب عنصر سنت بر عنصر نو چیره شود و از تحول و تفاوت گذاری جلوگیری کند و مرتب ایرانی و فرهنگ ایرانی محکوم به تکرار سیزیف وار این پیروزی سنت بر عنصر نو و بر فردیت مدرن خواهد بود. نکته ساختارشکنانه در اینجاست که اگر فیگور پیرمرد را به شکل یک فیگور اسلامی/ایرانی و با وزنه بیشتر حالت اسلامی در نظر بگیریم، آنگاه رفتن او با گلدان راغه نماد آرمان نارسیستی به مثابه این است که اکنون این نگاه اسلامی و هویت اسلامی، به تبلور این نگاه زن اثیری تبدیل میشود و خود را به معبود عمومی و میل به بازگشت به خویشتن عمومی و به وسیله ای برای رهایی از بحران هویت مبدل می سازد. یعنی دقیقا ما در این نقد ساختارشکنانه و بر اساس متن می توانیم رگه اولیه شکل گیری یک هویت آرمانی مذهبی و قدرت گیری او را و تبدیل شدنش به هویت آرمانی بعدی را در بوف کور ببینیم. اینجاست که پیوند میان کافکا و هدایت، باوجود تفاوتهای فراوانشان و تفاوت فراوان فیگورهای کتابهایشان، بیشتر مشخص می شود، زیرا اگر کافکا با کتاب <محاکمه> خویش بقول میلان کوندرا در کتاب <وصایای تحریف شده،> در واقع گویی ناخودآگاه بنوعی آمدن نازیها و دادگاههای نازی و کشتار یهودیان را پیشگویی می کند، یا حتی می توان بباور برخی نقادان در محاکمه کافکا نگاه انتقادی هدایت به یهودیان و ناتوانیشان از مقابله مثبت با قانون تبعیض و تن دادن به احساس گناه و دادگاه را دید، - حادثه ای که دقیقا برای برخی یهودیان در هنگام حکومت نازیان صورت می گیرد و توهم وار باور دارند که آنها محاکمه نمی شوند و به صحت قانون باور دارند-، همانطور نیز بوف کور در واقع بنوعی ناخودآگاهانه و بخاطر شناخت تراژدی عمیق ایرانی،گویی تبدیل شدن دیکتاتوری ایرانی به یک دیکتاتوری مذهبی و تبدیل بحران هویت ایرانی به یک بازگشت به خویشتن مذهبی و تبدیل شدن هویت مذهبی به نماد بعدی این چشم افسون گر زن و مادر را بیان می کند. اینگونه هدایت و کافکا بخاطر صداقتشان با خویش و جهانشان و بخاطر توانایی جسارت دیدن در نگاه چشمان مدوزا، قادر به بیان تراژدی ایی هستند که دیگران خیلی دیرتر آنرا حس و لمس می کنند و ابتدا آن موقع پی می برند که کافکا و هدایت،موجوداتی ضعیف النفس و ناتوان نبوده اند ،بلکه در واقع پیشگویان بزرگ زمانه و دوران خویش و بیان کنندگان تراژدی عمیق دوران خویش بوده اند و بهای این آگاهی را با غریبی و بن بست فردی و سرانجام مرگ پرداخته اند و دیگرانی که به آنها می خندیدند، بایستی بعدها در دادگاههای نازی و یا در زندانهای دیکتاتورهای ایرانی و مذهبی، به درستی نگاه او پی می بردند و به ضرورت آنچه که آنها مطرح می کردند، یعنی ضرورت دیدن تراژدی خویش و بحران خویش و دستیابی به یک تلفیق و راه نو تا بجای محاکمه کافکا شاهد جهانی چندنگاهی و چندچشم اندازی باشیم و بجای بوف کور هدایت و تکرار تراژیک بحران ایرانی، به جهان خندان عارفان زمینی و بازی عشق و قدرت و دیالوگ عاشقان زمینی ایرانی دست یابیم،به رنسانس ایرانی و مدرنیت متفاوت ایرانی دست یابیم.

رجعت احساسی و تکرار آیین شاه کشی

سوال مهم دیگر این است که هر نقادی می تواند اشتباه کند و این اشتباه به معنای نفی کارهای مدرن و خوب دکتر آجودانی نیست، اما چرا هیچ نقاد دیگری قبل از من به بیان ضعفهای عمیق نقادانه و اندیشه ای دکتر آجودانی نمی پردازد و چرا برعکس نقدها و هوراهای فراوانی در تایید این نقد و بزرگ خواندن این نقد نوشته میشود. چرا این همه روشنفکر نقاد و خوب ایرانی ناگهان اصول نقادی و غیره از یادشان می رود و گویی که دکتر آجودانی راز بزرگی را

بر آنها برملا ساخته است، شروع به پشتیبانی نارسیستی و بدون نقد پارادکس می کنند و یا چرا حداقل به پشتیبانی پارادکس و تثلیثی و با درک نقاط قدرت و ضعف نوشته او دست نمی زنند. پاسخ این سوال را بایستی در موضوع بوف کور و این حالت نارسیستی نهفته در ساختار روان ایرانی جستجو کرد. ساختاری کاهنانه/عارفانه و نارسیستی که در روان همه ما وجود دارد و اگر روشنفکر با این موضوع با هشیاری برخورد نکند و به فردیت چندلایه و پارادکس خویش دست نیابد،مرتب در خطر رجعت احساسی قرار دارد و هر از چندگاهی اسیر این حالات می شود و برای فردی هورا می کشد و مجسمه قهرمانی از خویش را بزیر می کشد و مجسمه قهرمانی نو را بالا می برد و فریاد <شاه مرد،زنده باد شاه> سر می دهد. ساختار نارسیستی احتیاج به این دوران تعویض بت و بت شکنی نارسیستی و ایجاد بتی نو دارد تا خویش و بازی نارسیستی اش را دیگربار بازتولید کند و ترسها، خشمها و پارانویید رشد یافته در خویش را امکان بروز و ارضاء شدن بدهد. از اینرو در تاریخ سیاسی و فرهنگی ایرانی می توان بطور دوره ای این مراسم شاه کشی و یافتن مقصر و بزبلاگردان را دید و مشاهده کرد و همچنین دید که بخاطر ناتوانی از عبور از این نگاه نارسیستی، بت شکنیها بشیوه نارسیستی و خیالی صورت می گیرد و در واقع همزمان بتی نو و ستایشی نو آفریده میشود و اگر مجسمه شاهی بزمین انداخته میشود، عکس بت بعدی به ماه فرستاده می شود. به این دلیل نیز هنوز هم اینقدر روابط و گروه بندیهای نارسیستی میان ایرانیان داخل و خارج از کشور قویست و به این دلیل نیز با وجود پیشرفتهای نقد نو و فرهنگ مدرن در میان ما ایرانیها، هنوز هم نقد ایرانی ، دچار حالات نقد نارسیستی از یکسو شیفتگانه و از سوی دیگر تخریبی است و یا برای متن نقد شده هورا می کشد و یا به آن فحش می دهد و ناتوان از ارتباط تثلیثی و پارادکس و با توانایی دیدن نقاط قدرت و ضعف نوشته است. من چندماه پیش این موضوعات را در دو نقدم بر موضوع <معضل نقد و نقادی در میان ایرانیان> با اشاره و نقد دعواهای روشنفکری اینترنتی میان ایرانیان مطرح کرده ام. اما این حالات را می توان تقریبا در اکثر سایتهای فرهنگی ایرانی و در گروه بندیهای نارسیستی و حتی پیش کسوتی بخوبی مشاهده کرد و یا نمونه آن را در برخورد به افراد روشنفکر و یا معروف شده ایرانی دید. اینگونه نیز برای مثال زمانی که شیرین عبادی جایزه صلح نوبل گرفت، ایرانیان چنان خوشحال بودند که از همه طرف برایش گل و هورا می فرستادند ویا به دیدارش به فرودگاه می رفتند و همینکه او سخنانی گفت که به طبع این جماعت نارسیست خوش نیامد،سریع مجسمه اش را سرنگون کردند و حتی تنی چند در مقاله هایشان خواهان پس گرفتن < گلهای هدیه شده> و یا بهای پول تاکسی و مترو به فرودگاه شدند و شروع به لعن و نفرین شیرین عبادی کردند، بجای آنکه در هر دو حالت ، قادر به ایجاد رابطه ای پارادکس و همراه با احترام و خوشحالی ازموفقیتش و نقد نقاط ضعفش باشند. چنین جماعت نارسیستی و بویژه روشنفکر ایرانی دارای یک حالت شیفتگی/ تخریبی است و از یکطرف هر کدامشان در خفا خویش را خدا و بی نیاز به دیگری و استاد استادان احساس می کند و دارای نوچه ها و مریدان خویش است و یا خود نوچه و مریدیست که می خواهد با مالاندن دست و پای پیش کسوتان اعتبار کسب کند و در خفا رویای روزی را دارد که او مالانده شود و چون بتی نارسیستی پرستش گردد. حاصل این امکان رجعت احساسی و این ساختار نارسیستی در این است که وقتی نقد آجودانی بیرون می آید، اول از همه پان ترکها و پان عربهاو غیره بسیار خوشحال می شوند، زیرا حالا ثابت می شود که ایرانیها و فارسها همشان شوونیستند و آنها حق دارند احساس مظلوم نمایی کنند و حق دارند دچار پارانوییا باشند و قوم فارس و روشنفکرهای فارس را علت بدبختی خویش و ملت بزرگ و آرمانی خویش بدانند، و از طرف دیگر روشنفکر ایرانی فرصتی بدست می آورد که دست به این بازی نارسیستی شاه کشی زند و در قالب ناسیونالیسم افراطی خواندن هدایت و شوونیسم خواندن هدایت، حال دیگربار به ارضای حالات شیفتگانه/تخریبی،سادومازوخیستی نارسیستی خویش بپردازد. زیرا او با هورا کشیدن برای این نقد و شوونیست خواندن

هدایت هم دیگر بار قهرمانی از خویش را بزیر می کشد و قهرمانی نو چون آجودانی را به تخت می نشاند و هم در قالب حمله به هدایت و مدیحه سرایی برای این نقد، در واقع به آزار و تخریب خویش و شکنجه خویش و میل تنبیه خویش و جهان خویش نیز می پردازد و از طرف دیگر به خودش ثابت می کند که حتی قهرمانش نیز چیزی نبوده است و دروغی بیش نبوده است. یا می توان در این خوشحالیش در اثبات نوستالژی هدایت و گرفتاریش در این میراث فرهنگی، ناتوانی او را در دستیابی به جذب سمبلیک این میراث و دگردیسی یافتن به هنرمند مدرن و چندلایه ایرانی و جهانی دید و از اینرو می خواهد در این لحظه خشمش را نثار این میراث کند که ناتوان از هضم سمبلیکش است و او را مقصر بدبختیهای خود بخواند. در حالیکه مقصری در میان نیست و در نهایت خود او ناتوان از ارتباط گیری سمبلیک با این میراث فرهنگی و ناتوان از ایجاد تلفیق مدرن خویش از مدرنیت/سنت/پسامدرنیت و ناتوانیش از دست یابی به فردیت دوملیتی و چندلایه خویش است. اما او در واقع بجای دیدن این ناتوانی و بجای درک ضرورت بپایان بردن کار خویش و هدایتها، اکنون می خواهد خشمش را نثار این میراث کند و هر نگاهی به این میراث را به مثابه یک نوستالژی سنتی ببیند. با این کار در واقع او فقط تف سربالا می کند. زیرا او راهی جز تلفیق ندارد و نمی تواند از این میراث فرهنگی و از خویش فرار کند. تنها یا اسیر این میراث و بحران می ماند و یا این میراث را به گنجینه سمبلیک خویش و با تلفیقش با مدرنیت به قدرت مدرن و تفاوت خلاق مدرن خویش تبدیل می کند و می تواند با ترکیب هفت خوان رستم و عارف با جهان امروز و معضلات امروز خویش و با چندلایه شدن خودش و جهانش و هنرش، او نیز مثل جویس به ترکیبی و هنری چندلایه دست یابد و یا مثل گابریل گارسیا مارکز واقعیت جادویی خویش را بیابد و یا قادر به لمس جادوی عرفانی و عاشقانه واقعیت خویش و تلفیق آن با نگاه دنیوی مدرن خویش باشد و اینگونه زمینی و چندلایه شود. خشم او به هدایت و بوف کور و به این میراث، خشمش به خودش و به ناتوانیش از تلفیق و ناتوانیش به عبور از چندپارگیش به چندلایگیش است و این ناتوانی و خشم به این میراث و ناتوانی از جذب آن در تلفیق خویش، همانقدر سنتی و بحران زاست که بازگشت به خویشتن شریعتی ها بحران زا بوده و خواهد بود. و این خشم به میراث خویش و این خشم به ناتوانی خویش که بر هدایت فراافکنی میشود و سپس او بجای خود،مورد لعن و نفرین و تمسخر نوستالژیک بودن قرار می گیرد، علت نهایی هواداری ناخودآگاه این روشنفکران از آجودانی و علت نهایی رجعت احساسی آجودانی و این روشنفکران مدرن ما می باشد. این روشنفکران مدرن ما بجای آنکه با نقد تثلیثی نقد آجودانی و نیز نقد تثلیثی و پارادکس هدایت و خود به یک رابطه پارادکس با خویش و دیگری دست یابد و هم به درک ریشه خویش نائل آید و هم بتواند با شناخت پیوند درونی خویش با هدایت و دنیای او، در واقع کار او و خویش را بپایان رساند و به تلفیق دست یابد و دوملیتی گردد، از چندپارگی به چندلایگی خویش دست یابد. بجای اینکار درست او به ارضای خواستهای نارسیستی خویش می پردازد و رجعت احساسی می کند و اینگونه تراژدی بوف کور را تکرار می کند. زیرا با این رجعت احساسی به فردیت خویش ضربه می زند و در واقع کور می شود. از اینرو نیز باورنکردنیست که این همه تعریف از این نقد توسط این همه روشنفکر و نقاد ایرانی صورت می گیرد، بدون آنکه به نقد خطاهای آن بپردازند ویا نقاط قدرت و ضعف نگاه آجودانی را نشان دهند و این کار حتی از طرف کسانی صورت می گیرد که خود بهرحال در مورد هدایت نقد نوشته اند و حتی نقاد و نویسندگان خوبی هستند. من اینجا تنها به دو نمونه از این نقدها اشاره می کنم، اما کافیست که خوانندگان خود به سراغ بقیه نقدها بروند، تا تکرار تراژدی بوف کور و تکرار آیین شاه کشی و تکرار خوشی دردآور نارسیستی شیفتگانه/تخریبی ایرانی را ببینند. ایرانی ایی که بجای دست یابی به تلفیق نهایی و به چندلایگی خویش هنوز هم با تمامی پیشرفتهایش در زمینه فردی /جمعی و هنری، محکوم بدان است ،هر از چندگاهی یک رجعت احساسی کند و به بازی نارسیستی خویش بپردازد و هم به خویش و هم به فرهنگش و هم به قهرمانانش بخندد و آنها را متهم به این

وآن کند و همزمان برای بتی نو هورا زند و بوسیله این بازی نارسیستی، نیازهای نارسیستی و نابالغانه و دوسودایی خویش را ارضا کند،بجای آنکه با جذب این فانتزیها در جهان سمبلیک خویش به نارسیسم خندان و نقد خندان و تثلیثی دست یابد و بیانگر فردیت مدرن و متفاوت ایرانی خویش و یا ایجادگر نقد مدرن و چندلایه و پارادکس خویش باشد.

1/ نقد محمود فلکی: آقای فلکی خود یکی از نقادان خوب هدایت و یک نویسنده خوب ایرانی و تحصیل کرده در زمینه ادبیات است و از اینرو نقد را خوب می شناسد، از اینرو بویژه عجیب است که دقیقا فلکی با وجود دیدن ضعفهای نقادانه آجودانی، باز هم نقد او را مدرن می خواند و حتی به نقد نگاه او و بیان نکات مثبت و منفی نگاه او نمی پردازد. جالب این است که فلکی در نقدش به این اشاره می کند که این شیوه مورد استفاده آجودانی که راوی را با نویسنده یکی خوانده است، دیگر کمتر مورد استفاده قرار می گیرد، اما باز هم این شیوه نقد را مدرن می خواند. با آنکه با نقل قولی از آجودانی به مخالفت او با یکی خواندن راوی بوف کور با هدایت نیز اشاره می کند. با اینحال بیشتر به این موضوع نمی پردازد و از یاد می برد که آن نقدهایی که راوی را با نویسنده یکی می دانستند، دیگر متعلق به نقد زمان حال نیستند و این گونه نقد در برابر انواع و اشکال نقد هرمنوتیک،ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه محکوم به شکست است. زیرا یکی خواندن راوی و نویسنده و بررسی نگاه نویسنده بر این اساس و بقول فلکی بشیوه یک نقد برون متنی دارای اشکالات فراوانیست. اما چرا آقای فلکی به بیان برخی از این خطاها نمی پردازد و تنها به این اکتفا می کند که بگوید:

« ولی آن روش پیشین (برون‌متنی)، که آجودانی آن را به کار می‌گیرد، اگرچه کمتر، هنوز در نقد و بررسی در غرب کاربرد دارد. این نکته را از یکسو به این خاطر مطرح کرده‌ام تا به این نتیجه برسم که بهره‌گیری از روشی کهن‌تر لزومن نباید به معنیِ ضعف کار تلقی شود. مهم چگونگیِ کاربرد آن است که آجودانی خوب و بسامان ازعهده‌اش برآمده است.14»

اما اگر اینگونه است که ایشان می گوید،پس چرا حداقل به نکات انتقاد به چنین نقد باصطلاح برون متنی اشاره نمی کند و یا براساس این نکات نقد آجودانی را نقد نمی کند، تا نکات مثبت و ضعیف نقد بر خواننده آشکار شود. بجای این حرکت منطقی و نقادانه، او در ادامه نوشتارش به حالت بینامتنی نگاه آجودانی و شباهت میان نگاه پروین و زن اثیری به سان تبلور این حالت بینامتنی اشاره می کند،بدون آنکه با توجه به نظرات ژنت و کریستوا دقیقا ضعف این نگاه و ضعف حالت بینامتنی این نقد را نشان دهد. زیرا همانطور که در بالا توضیح دادم، موضوع نه شباهت بلکه چگونگی رابطه دو متن پیش و پس متن است. البته این اشتباه را خیلی از نقادان و هواداران نقد آجودانی مرتکب می شوند. اینگونه حتی فردی مثل دکتر آشوری که در مقاله خوبش <معمای بوف کور> به این حالت شیفتگانه/تخریبی روشنفکر ایرانی و به قدرتهای نقادانه و تسخرآمیز هدایت(طنزگونه) هدایت اشاره می کند، خود نیز به خطای رجعت احساسی و ندیدن خطاهای نقادانه و تکرار تراژیک نقد آجودانی مبتلا می گردد و نگاه دکتر آجودانی را به مثابه یک نقد خوب بینامتنی می بیند و متوجه خطاهای نقادانه و نیز تکرار حالت شیفتگانه/تخریبی در نقد دکتر آجودانی و هواداران نقدش نمی شود و از اینرو در عین نزدیک شدن به معمای بوف کور، متوجه تکرار معما و تراژدی بوف کور در نقد آجودانی و هوادارانش نمی گردد (22)و متوجه شاه کشی و انتقام گیری آنها از میراثی نمی شود که این روشنفکران ناتوان از جذب سمبلیکش و ناتوان از تبدیل آن به قدرت خویش و عبور از چندپارگی خویش به سوی چندلایگی خویش و ناتوان

از دست یابی به هنر و تفکر جهانی بر بستر این گنجینه متفاوت ایرانیشان هستند . همانطور که در کامنت مقاله اش به انتقاد از این خطایش می پردازم. همانطور که این روشنفکران بقول آشوری دارای حالت شیفتگانه/تخریبی و بباور من هوراکشان برای نقد آجودانی و خوشحال از بزیر کشیدن مجسمه قهرمانشان، در خفا یکایکاشان می داند که هنوز هم از هدایت جلو تر نرفته اند و بجای دیدن ضعف خود سعی در شکستن آینه می کنند. زیرا آنها در واقع همان عارف سرگشته در جستجوی عشق جاودانه هستند که حال بی ایمان به جستجوی خویش شده اند، اما کامل به شک مدرن و نهیلیسم مدرن دست نیافته اند،بلکه توهم وار و نارسیستی سعی در پوچ شدن و یگانگی با پوچی و زهرخند زدن به هر تلفیقی می کنند و در واقع به عارف پوچ گرا و شکاک سینه چاک مدرنیت یا پسامدرنیت تبدیل شده اند و با ناتوانی از دست یابی به فردیت و نهلیسیم مدرن و یا حتی عبور از آن و دستیابی به حالت عارف خندان و هیچی خندان و زمینی چندلایه او، خویش را به چندپارگی بیشتر و به ضربه زدن مداوم به فردیت هنری و شخصی و اختگی کار خویش و تحول خویش مبتلا ساخته و می سازند. زیرا خود ناتوان از پشت سر گذاشتن هدایت و بپایان بردن کار او و دستیابی به تلفیق مدرن/سنتی و دستیابی به فردیت مدرن خویش بر پایه زمینه سازیهای نسلهای قبلی مانند رمان بزرگ هدایت بوف کور هستند . از اینرو بجای دیدن تراژدی خویش و تکرار تراژدی خویش در این اختگی بدست خویش، در پی شکستن آینه و یا حمله به هر تلفیق و خندیدن به میراث فرهنگی هستند و حتی تراژیک/کمیک وار نمی بینند که حتی زهرخندشان و خشمشان به گذشته شان، خود به شکل یک عارف نارسیستی و به شکل زهر خند راوی بوف کور است و مثل او بجای تلفیق می خواهند با کشتن بخشی از خویش و خنده سرد و تحقیرآمیز به اشتیاقات سنتی/مدرن خویش به آرامش دوباره دست یابند و در خفا خود می دانند که در آینه بجای عکس خویش،قیافه پیرمرد خنزرپنزری را با لعابی مدرن و یا پسامدرن می بینند. آنها در خفا می دانند که اخته اند و گرفتار چندپارگی خویش هستند. فلکی در پایان نقدش نگاه آجودانی درباره یاس هدایت را بر اساس بدست گرفتن گلدان راغه توسط پیرمرد خنزرپنزری تشویق می کند و می گوید که این تفسیر تازه است، بدون آنکه با توجه به متن و ماتریکس متن به نقد این نگاه بپردازد. گویی که مدرنیت و پسامدرنیت به معنای این است که شما هر نقدی و تفسیری می توانید بنویسید. در واقع این نوع نگاه و نقد یکجانبه و این نوع نگاه به نقد و قبول هر تفسیری یک نگاه ضد مدرن است. زیرا اولا مدرنیت به معنای این نیست که « هرچه می خواهد دل تنگت بگوی» و پست مدرنیت به معنای این نیست که « دیگر هیچ قضاوتی و سنجشی در میان نیست و می توانی هر تفسیری انجام دهی». این نوع نگاه به مدرنیت و به پست مدرنیت و به مرگ مولف، در واقع مسخ مدرنیت و پست مدرنیت توسط ذهن نارسیستی ایرانیست. زیرا دیسکورس مدرن آنقدر قوی است که اگر مقاله ای بر اساس موازین این دیسکورس نوشته نشود، در دیسکورس هنری و علمی جایی نمی یابد و از طرف دیگر توسط بی علاقگی دیگران به این نقد ضعیف و توسط نقد دیگران و قدرت خودسازنده و خود رهبری کننده دیسکورس هر مقاله ضعیف پس زده می شود و سطح علمی و هنری مرتب به درجه بالاتری از قدرت و توان دست می یابد و اینگونه نویسنده و هنرمند و عالم مدرن بایستی در هر رشته ای نیز که باشد،مرتب خود را آپ دیت کند و بیاموزد،تا از عرصه عرضه و تقاضای دیسکورس به بیرون پرتاب نشود . همینگونه نیز مرگ مولف به معنای مرگ متن نیست و تفسیری که نتواند به کمک متن حرف خویش را اثبات کند، تفسیری غلط و ضد پست مدرنیت است. بقول امبرتو اکو فیلسوف و نویسنده پسامدرن ایتالیایی:

« حتی یک <متن باز> (همان مرگ مولف. تاکید از من) هنوز هم یک متن است و یک متن می تواند زمینه ساز تفاسیر بسیار زیادی گردد، اما اجازه هر تفسیر دلبخواهی را نمی دهد. نمی توان گفت که چه تفسیری بهترین تفسیر است، اما می توان مطمئنا گفت که چه تفاسیری غلط هستند. 15»

یک نقاد پست مدرن می تواند برای مثال با یک نگاه ساختارشکنانه و از نگاه زن در داستان بوف کور، به نقد بوف کور بپردازد، اما اگر آنچه بیان می کند، با حالات و نگاه زن درون بوف کور همخوانی نداشته باشد و بوسیله او تایید نشود، آنگاه این نقد ساختارشکنانه ضعیف و در نهایت ناتوان است. جالب اینجاست که در نقد فلکی و نیز نقد نوشین شاهرخی می بینیم که حالت نسبی گرایی و مرگ مولف پست مدرن به این معنا درک شده است که هر کس هر تفسیری می تواند ارائه دهد. از اینرو نیز فلکی به جای اینکه به نقد نتیجه گیری آجودانی بپردازد و درستی یا غلط بودن آن و یا ضعف و قدرت این نتیجه گیری را نشان دهد، به تازه بودن این تفسیر اشاره می کند و خیال می کند که در حال نقد مدرن این نگاه آجودانیست و در حال رواداری مدرن است. برعکس تنها کاری که می کند،مسخ کردن مفهوم نقد مدرن و پسامدرن به و تبدیل آن به نظر سنتی « هر چه خواهد دل تنگت بگوی» می باشد و به ترویج نقد و مونولوگ سنتی و مسخ این اصل رواداری و چالش مدرن می پردازد که در آن امکان طرح هر نظری همراه با چالش و جدل و دیالوگ مدرن و پسامدرن است. او از یاد می برد که رواداری مدرن بستر و پیش زمینه چالش و نقد مدرن است و نه نافی آن. خانم نوشین شاهرخی حتی از فلکی نیز جلو می زند و از همان ابتدا. گویی آب پاکی بر دست نقد می ریزد و بر اساس نظر آجودانی،هدایت را نژادپرست خطاب می کند و می نویسد:

« دکتر آجودانی افکار ناسیونالیستی بزرگ‌ترین نویسنده‌ی قرن ایران را می‌کاود و افکار نژادپرستانه‌ی او را به بهترین وجهی در داستان "طلب آمرزش" که به تحقیر عرب‌ها در مقابل ایرانی‌ها به عنوان "نژادگان سپید دین و آیینی" می‌پردازد، به چالش می‌گیرد. داستانی که به سبب جبهه‌گیری ایدئولوژیک نژادپرستانه‌ی هدایت از ارزش ادبی تهی است و در کنکاش این اثر دکتر آجودانی به روشنی نشان می‌دهد که چگونه ایدئولوژی از نویسنده‌ی خوش‌قلم و زبردستی چون هدایت، گاه نویسنده‌ای به غایت یک‌سویه، یک‌بعدی و شعاری می‌سازد که بازتاب آن در داستان غیرهنری‌ای چون "طلب آمرزش" به روشنی محسوس است.16»

جالب اینجاست که داستان <طلب آمرزش> داستان کوتاهیست که در آنجا زنان و مردانی ایرانی در حال رفتن به زیارتند و داستانهایی در این مسیر بیان میشود که در واقع هدایت به کمک آنها در حال نشان دادن خرافات ریشه یافته در همه اقشار جامعه است و اگر از عربی زشت سخن می گوید که دست در دماغش می کند، از طرف دیگر وجود خرافات مختلف را در زندگی این ایرانیان نیز نشان می دهد و دورویی‌های اخلاقی جامعه ای که دست به قتل می زند و می خواهد با رفتن به مکه طلب آمرزش و پاکی کند را نشان میدهد . در مسیر داستان معلوم میشود که همه حجاج در واقع لاشه ای در درون خویش دارند و می خواهند در واقع به یک کاسبکاری برای رفع احساس گناهشان دست زنند. قدرت هنری داستان ضعیف است و می توان در آن رگه هایی از نگاهی منفی به اعراب دید، اما همزمان این اثر در حال بیان طنزآمیز این جامعه اخلاقی دورویانه است و نمی توان این اثر را نژادپرستانه خواند و باز هم راویان با نویسنده یکی گرفته می شوند. جالب اینجاست که نه نوشین شاهرخی و نه آجودانی به یادشان می آید که هدایت در کنار این نوشته، داستانهایی مثل <آفرینگان> و یا <میهن پرستی> دارد که در آنجا آیینهای ایرانی و اوستایی و یا میهن پرستی ایرانی را

به سخره می گیرد و اگر در نگاه هدایت به عرب،رگه های افراطی می توان دید، همزمان بایستی اما دچار این خطا نشد که راوی را با هدایت یکی خواند و یا متوجه مراحل مختلف هنری نگاه هدایت نگردید. موضوع اما این است که با دیدن چنین رگه های افراطی در کار هدایت، هدایت را ناسیونالیسم افراطی و یا شوونیست خواندن، خود اوج افراط گری و یکجانبه به قاضی رفتن است و این طنز تاریخ است، که کسانی که در هدایت رگه های افراطی می بینند،نود سال بعد از هدایت، در نگاهشان دارای همان حالت شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی هستند و نمی توانند به یک رابطه پارادکس و چندلایه با هنرمندانشان و به خودشان دست یابند و ایجاد گر نقد سمبلیک و تثلیثی و دیالوگ تثلیثی باشند، بلکه باز هم افراطی نگاه و عمل می کنند و دیروز هدایت را بزرگترین هنرمند می خوانند و امروز مجسمه اش را بزیر می کشند و او را متهم به نژادپرستی و ناسیونالیسم افراطی می کنند و نه نقاد اصلی متوجه این مسئله است که او در نقدش در پی اثبات نظرش و نه نقد بوف کور است و نه نقادان بعدی قادر به حفظ فاصله تثلیثی و نقد نکات مثبت و یا غلط او هستند، بلکه بشیوه نارسیستی طرفداری و یا ضدیت می کنند که این بار اما بشیوه طرفداری نارسیستی بدون توانایی نقد پارادکس صورت می گیرد. از اینرو نیز در کامنت نقادانه من بر نگاه شاهرخی و بیان اشتباهات دکتر آجودانی، شاهرخی بجای آنکه به بیان نظرش در باب انتقاد من بپردازد، تنها به من نصیحت می کند که قبول کنم هر کس می تواند تفسیری از بوف کور بدهد و خیال می کند،که حرف مدرن زده است و نمی داند که دیسکورس مدرن و پسامدرن بدین خاطر این قدر قویست، زیرا در عین رواداری و بر بستر رواداری،مرتب به نقد و چالش یکدیگر می پردازند و تا نقدی پاسخگوی معیارهای دیسکورس نباشد، از طرف دیسکورس پذیرفته نمی شود و بدینوسیله و بدون کمکی از خارج،خود دیسکورس مدرن و پسامدرن مرتب خویش را پاکسازی و سطح بحث و نقدش را به درجه بالاتری می برد. منتقد ما اما بجای نقد بر نقد نوشتن و یا برخورد پارادکس به نقد، راوداری مدرن را به حالت صبر و تحمل مذهبی و ایرانی تبدیل می کند و چالش و نقد را می کشد و از طرف دیگر بازی نارسیستی و لذت نارسیستی خویش را ادامه می دهد و مجسمه قهرمانش را بزیر می کشد و با کشتن او، خشمش به خویش و جهانش و بحرانش و ناتوانیش از پایان دادن به بحرانش را بیان می کند و همزمان با فریاد مرگ بر شاه، لحظه ای بعد برای شاه بعدی و قهرمان بعدیش هورا می کشد. اینگونه او نیز تکرار تراژدی بوف کور می کند و نمی بیند که نقدش کور است و او و نقدش تکرار تراژدی بوف کور است و ناتوان از به انتها رساندن کار هدایت و خویش و ناتوان از دست یابی به فردیت چندلایه ایرانی/مدرن/پسامدرن خویش و دست یابی به تلفیق مدرن و متفاوت خویش است که برای هر دو جهانش ، چیزی نو و متفاوت و جذاب باشد و هم ایجادگر رنسانس ایران و پایان سترونی و بحران ایرانی و ایجادگر فردیت و سعادت فردی و جمعی خویش گردد و آفریننده آثار هنری و علمی چندلایه ایرانی و قادر به جهانی شدن بر بستر فرهنگ ایرانیش و بر بستر تلفیق مدرنش گردد.

میراث فرهنگی و تفاوت نسلها

دکتر آجودانی به نقل از متن پیام یزدانجو (19) بر کتاب او که باز هم نقدی تایید کننده و بدون بیان نکات قدرت و ضعف نقد آجودانیست، نوشته اش را با این سوال به پایان می برد که ما با این میراث فرهنگی چکار باید بکنیم. بباور من راه روشن است و اینجاست که تفاوت نسلها نیز خویش را نشان می دهد. بباور من دقیقا ناتوانی نسلهای قبلی و این بخش از روشنفکران مدرن از دست یابی به تلفیق و جذب سمبلیک این میراث در جهان سمبلیک و فردی خویش است که زمینه

ساز این برخوردهای افراطی شیفتگانه/تخریبی به هنرمندان قبل از خود و تکرار آیین شاه کشی و نفی میراث خویش و یا اسارت در نگاه این میراث است. راه درست برخورد با میراث فرهنگی به دو شیوه ذیل است:

1/ عبور از این حالت شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی و عبور از این مثلث ادیپالی و بحران فردی و جمعی ایرانی و دست یابی به جهان فردی و سمبلیک فردی و جمعی ایرانی، دست یابی به تلفیق مدرنیت و سنت در جهان سمبلیک و فردی خویش و ایجاد تلفیقهای مختلف، ایجاد مدرنیت ایرانی و هنرها و متون مدرن و متفاوت ایرانی. در این مسیر برای ما دقیقا بوف کور هدایت بهترین بیانگر این تراژدی فرهنگی و معضل فرهنگیست. از اینرو همه نسلها برای برخورد به بحرانشان ابتدا سراغ بوف کور می آیند و در راوی و دیگران خویش را باز می یابند و با این شناخت بیشتر بر خویش و بر تراژدی فرهنگی و فردی خویش، و با این بینایی بر جهان درون و برون خویش، در پی عبور از این معضل و بحران و دست یابی به جهان فردی و رنسانس ایرانی جستجو می کنند و خلاق می شوند.
2- از طرف دیگر، این نسلها، با شناخت ضرورت تلفیق و بر بستر تجارب خویش با مدرنیت و درک ضرورت دستیابی خویش به عنوان انسان مهاجر و یا نسل معاصر ایرانی به تلفیق مدرنیت/سنت، اکنون به آفرینش انواع و اشکال مختلف این تلفیق و در عرصه های مختلف دست می زنند و اینگونه می خواهند همزمان کاری را بپایان برسانند که پدران فکریشان، از قبیل هدایت، ناتوان از بپایان بردن آن بوده است. از اینرو نیز نسلهای ما که هدایت و این نسل پدران و مادران فکری برایشان پیش قراولان و زمینه سازان این تلفیق نو بوده و هستند، اکنون در پی ایجاد این تلفیق و در پی دست یابی به جهان مدرن و ایرانی خویش و نگاه چندچشم اندازی و متفاوت و مدرن خویشند و می خواهند با استفاده از تلاش نیاکانشان، در عین حال کاری را بپایان رسانند که آنها شروع کرده اند و همزمان با ساختن این تلفیق به ضرورت وجودی خویش و جهان خویش جواب دهند و ایجادگر رنسانس ایران گردند. اینگونه نیز نسل ما مهاجران دو ملیتی و یا نسلهایی که در این دوران انقلاب و مهاجرت نوجوانی و جوانی خویش را طی کرده و مجبور به عبور از تراژدیها و بحرانهای فراوان هویتی،فردی،عشقی،جنسی و سیاسی و فرهنگی بوده است، و با تمام وجود خویش بحران هدایتها و بوف کور را و ضرورت عبور از این نگاه نارسیستی و بازی نارسیستی و ضرورت دست یابی به تلفیق را درک و لمس کرده است،اکنون به شیوههای مختلف و از راههای مختلف در حال ایجاد تلفیق خویش و دست یابی به چندلایگی مدرن خویش،دست یابی به جهان متفاوت و مدرن ایرانی خویشند. از اینرو نیز ما نه قهرمانی را دیگر بالا می بریم و یا فردا مجسمه اش را بزیر می کشیم، بلکه با پدران و مادران فکری خویش، رابطه ای پارادکس و خندان داریم و قادر به نقد آنها و خویشیم و در عین یادگیری از آنها،قادر به عبور از آنها و دست یابی به جها ن و عشق فردی خویشیم. ما همینگونه نیز به میراث فرهنگیمان برخورد می کنیم و نمی گذاریم او باری بر دوشمان باشد و یا ما را اسیر نگاه خویش و بازی تراژیک کاهنانه/عارفانه خویش سازد، بلکه با عبور از هزاردالان اخلاقیات و با چیرگی بر هراسها و با تبدیل بحرانهایمان به وسیله دست یابی به قدرتهایمان، با این میراث فرهنگی نیز رابطه ای سمبلیک و تثلیثی بر قرار می کنیم و بجای آنکه چون راوی بوف کور و لکاته و دیگران اسیر این یگانگی نارسیستی عارفانه و هراس کاهنانه باشیم، از یکسو به تن و جسم خویش و فردیت جنسیتی خویش و به زمین و زندگی آری می گوییم و از طرف دیگر این میراث و اشتیاقات نیاکانمان در پی عشق و یگانگی و در پی خنده و شادی را در خویش جذب می کنیم وآنها را به نارسیسم خندان، به قدرت خویش تبدیل می کنیم. ما با جذب سمبلیک این میراث و نوزایی مدرن آن و با تلفیق آن با اشتیاقات مدرنمان، زجرمان و میراث درد آورمان را به گنجینه مان و بستر فرهنگی نویمان تبدیل می کنیم و مغرورانه بر این زمین و بستر فرهنگی می ایستیم وبه تلفیق آن با نگاه مدرن و جهان دیگرمان دست می زنیم. اینگونه ما بر کاهن

هراسان از جسم درونمان و بر عارف گرفتار عشق مطلق مادرانه چیره میشویم و آنها را به عارف زمینی خندان و اخلاق سبکبال و شور سروری خندانمان تبدیل می کنیم، آنها را به جسم خندان و چندلایه، به عشق خردمند و خرد عاشقمان، به ایمان سبکبالمان و به جهان عاشقانه و قدرتمندانه و پیوسته در حال تحول و دیالوگ تبدیل می کنیم . آری ما با عبور از تراژدی بوف کور و با شناخت کار بزرگ هدایت و لمس درد او و بن بست او و با به پایان بردن کار هدایت و دست یافتن به تلفیقمان، به تکرار تراژدی بوف کور پایان می دهیم و دیگربار هم خود و هم فرهنگمان را بینا و قدرتمند می سازیم. زیرا اکنون این عارفان زمینی خندان و شرورند که بر بستر فرهنگ و میراثشان و با تلفیق این میراث با جهان مدرنشان، هنر و رنسانس ایرانی و جهان مدرن و متفاوت ایرانی را می آفرینند، و بقول نیچه، ایجاد گر هزاره زرتشت خندان، و یا بباور من، ایجاد گر دنیای عاشقانه و قدرتمندانه عاشقان زمینی ،خردمندان شاد و عارفان زمینی می گردند و اینگونه هم خواست نیاکانشان را به دست می آورند و جهانی عاشقانه و زمینی می آفرینند و هم با تلفیق این خواست با جهان مدرن، به نیاز خویش و دوران خویش تن می دهند و یک کثرت در وحدت و وحدت در کثرت می شوند و زمینه ساز رنسانس عشق و خرد خویش و فرهنگشان می شود. باری هدایت زمینه ساز این راه نو با نشان دادن تراژدی فرهنگی ایرانی در بوف کور بود و ما اکنون کار او را بپایان می رسانیم و مانع از تکرار این تراژدی می گردیم. زیرا دیگر بار بوف بینا گشته است و اکنون با تلفیقش بار دیگر به شاهینی مغرور و خندان تبدیل می گردد و ایجاد گر جهانی نو و زمینی و مدرن می شود و کار خویش و نیاکانش را بپایان می رساند. . با این کار در واقع بخشی از قدرت بوف کور بپایان میرسد، اما این به معنای مرگ کتاب بوف کور نیست، زیرا اکنون ما به عنوان عارفان خندان و همیشه ناتمام، با خواندن بوف کور مرتب با اشتیاقات و تمناهای خویش بدنبال عشق جاودانه و جدل عشقی و میل لمس و دیدن تمناهای پرشور و سحرآمیز خویش روبرو میشویم که در ذات بشری و در عشق فانی بشری وجود دارد، زیرا تمنای فانی بشری بقول لکان خود مملو از این جستجوی جاودانه معشوق گمشده و مملو از اشتیاق یگانگی با او و چیرگی بر حریف است، تنها اینجا ما با حالتی خندان بوف کور را می خوانیم و هربار بخشی دیگر از این اشتیاقات جاودانه بشری را در خویش جذب می کنیم و به قالب تمناهای سمبلیک و فانی خویش در می آوریم و اینگونه مرتب قادر به ایجاد لایه های جدیدی از عشق و تمنا و بازی عشق و قدرت می شویم و می توانیم اینگونه خود و معشوق را در این بازی زمینی چندلایه واقعی/اسطوره ای/جادویی ، چندلایه و هم چون بشریت و تاریخ کهن، چون حال جوان و چون آینده نازاده ببینیم و بتوانیم هم در مسحور نگاه و تن معشوق و لحظه غرق شویم و چهره چندلایه اسطوره ای/جادویی و واقعی او را با احساسات چندلایه عشق/هراس/دلهره/نوازشگر خویش لمس کنیم و هم خود چندلایه و جادویی/اسطوره ای/واقعی میشویم و به این بازی و دگردیسی دیفرانس جاودانه دریدایی تن دهیم .زیرا این بازی عشق و قدرت را پایانی نیست و در چرخشی بدون تکرار مرتب درجات نوینی از آن آفریده میشود. زیرا زمان ما خطی نیست بلکه مارپیچی و چرخشی است و مکان ما یک مکان چندلایه واقعی/جادویی/اسطوره ایست. اینگونه با این بازخوانی نو ،فزون متنی و متفاوت بوف کور، همزمان بوف کور را خندان می کنیم و او را با خویش بدرون جهان نویمان می بریم و جاودانه می سازیم. باری این شیوه برخورد خندان و زیبای ما با میراث فرهنگیمان است، زیرا ما راوی خندان،لکاته و زن اثیری خندان و پیرمرد و مادر خندان و چندجهانی هستیم. ما این میراث را زیبا و خندان می سازیم و ایجادگر مدرنیت چندلایه و خندان ایرانی خواهیم بود.

پایان

ادبیات:

« يکی از تلاشهای نهضت مشروطه تلاشي است براي بازسازي ايرانيت در معنای جديد. يعني اينکه ما کجاي جهان ايستاده‌ايم، که بوديم، فرهنگ ما چه بوده و در درون اين فرهنگ چه چيزي مي‌توانسته از آن بيرون آيد و چه برداشتي مي‌توانستيم از اين فرهنگ بکنيم. اين امر در دوره مشروطه اتفاق مي‌افتد. اما در دوره پهلوي است که در حقيقت با امکانات وسيعي که ايجاد مي‌شود و چون دولت مدرن بر اساس خواسته‌هاي ملي و استقلال ايران تشکيل مي‌شود و مي‌خواهد هويت مستقلي را، هم در معناي سياسي و هم در معناي فرهنگي از ايران ارائه دهد، اين دستاوردها بيان عملي پيدا مي‌کنند. چنين تلاش آگاهانه‌ای از مشروطيت آغاز می‌شود و در دوره پهلوی بيان منسجم خود را به دست می‌دهد»

« يکي از تناقضاتي که در سرنوشت روشنفکري در دوره مشروطه وجود داشت و اصلا سرنوشت روشنفکري ايران با اين تناقض شروع مي‌شود اين است که روشنفکران ايران در دوره مشروطه در برخورد با حکومت قاجار و استبداد حکومت قاجار و برخورد با جامعه سنتي، پناهگاهشان دستاوردهاي مدني جوامع غربي بود مثل پارلمانتاريسم، قانون، مدرنيسم، راه‌آهن، مدرسه، دانشگاه، ايجاد مجلس، ايجاد دولت قانوني و... اين خواسته‌ها را از منابع تجدد غربی اخذ مي‌کردند و با اين خواسته‌ها با استبداد قاجار مبارزه مي‌کردند. اما اين روشنفکري سرنوشت دردناك ديگري هم داشت. آن هم اين بود که آنها روشنفکران يك کشور عقب‌مانده بودند. در آن شرايط از طرف ديگر با تجاوزات و مداخلات استعمار دولتهاي غربي بخصوص روس و انگليس هم مواجه بودند. و به اين دليل در برابر تمدن غربي قرار مي‌گرفتند. در اين رو در روئي مي‌خواستند بگويند که ما چه‌کساني هستيم. براي گفتن آن، به گذشته باستاني خود بازگشت مي‌کردند و چون دوران اسلامي را دوران سرافکندگي و انحطاط تاريخي ايران تلقي مي‌کردند در برابر کشورهاي غربي به اين مي‌باليدند که ما ايراني هستيم، در دوران هخامنشي اينگونه بوديم. در دوره ساسانی شکوه تاریخی ما خیره کننده بوده است و... در حقيقت در برابر غربيها وقتي مي‌خواستند از خودشان تعريفي ارائه دهند، بازگشت مي‌کردند به گذشته باستاني خود، به گذشته پرافتخار و غرورآفرين باستاني خود. چون گذشته اسلامي را غرورآفرين و سربلند نمي‌دانستند، غرق در اين گذشته مي‌شدند. به همين دليل روشنفکري در اين دوره از يك سو چشم به تجدد دارد و به دستاوردهاي مدني جديد، از سوي ديگر با يك پاي در گذشته گير کرده و مرثيه‌سراي آن گذشته است. حتي بعضاً در اين فکرند که آن گذشته تاريخي و شکوه تاريخي را احيا کنند. خوب اين يك تناقض است. خوب شما نمي‌توانيد از يك سو متجدد باشيد، از سوي ديگر در پي احيا گذشته تاريخي باشيد. ولي اين تناقض با توجه به شرايط تاريخي آنزمان قابل درك است. يعني آنجائي که ايراني در برابر استبداد خودي مي‌ايستد، مرجع و ماخذش تمدن غربي و دستاوردهاي مدني جديد بود، و آنجا که در برابر استعمار يا دولتهاي غربي مي‌خواست خودي نشان دهد مرجع و بازگشت‌اش به تاريخ باستاني و غرورآفرين گذشته خودش بود. بهمين دليل اين تناقض را داشت و در عمل هم مي‌بينيم بيشتر اينها ناسيوناليستهايي هستند که عمدتا حتي در مورد گذشته باستاني خود اغراق هم مي‌کنند. اين علاقه و عشق و نوستالژي عميقي را به گذشته نشان مي‌دهد. حتي صادق هدايت، بعنوان روشنفکري که مدرن است و داستانهاي مدرن مي‌نويسد، "بوف‌کور" را مي‌نويسد باز هم مي

بينيد در تمام اين نوشته‌ها عشق سوزان و عميقي نسبت به ايران باستان و گذشته باستاني و نفرت عميقي نسبت به دوران اسلامي دارد و درواقع دوران اسلامي را عامل همه بدبختي‌ها و انحطاط ما مي‌داند. حتي خود "بوف كور" به اعتقاد من كه اينهمه در موردش بحث كرده‌اند با همين انديشه ناسيوناليستي نوشته مي‌شود. جالب است كه "بوف كور" در سال 1315 در دوره رضاشاه نوشته مي‌شود.»

« اگر جريان‌های كوچكی هم بودند كه تمايلات ايراني‌گري افراطی و يا فارسي‌گري داشتند. اما واقعيت اين است در كل, اين تحقيقات عاري از اين جنبه‌ها بود و جنبه‌هاي تعادل را در خود داشت. و سعي مي‌كرد از ايراني بدون در نظر گرفتن مسايل قومي، نژادي و حتي ديني و مذهبي يك چهره واقعي تاريخي ارائه دهد. اما اشكالي در اينجا وجود داشت. شما دولت ملي را در دنياي مدرن بوجود مي‌آوريد. درست است كه يكطرف آن رو به گذشته تاريخي و بنيانهاي ملي دارد و طرف ديگرش بايد رو به آينده داشته باشد. يعني بيشتر از آنچه كه به گذشته پرداخته مي‌شود بايد به آينده پرداخت. يعني به موقعيت ما در جهان معاصر. ما در اين دوره تاريخي متاسفانه اين غفلت يا ابهام را مشاهده مي‌كنيم. يعني يك غفلت تاريخي، و يك خلاء حضور دارد. ما در دنياي مدرن بسر مي‌بريم، بنيانهاي يك دولت ملي را پي ريزي مي‌كنيم، فرهنگ ملي را تدوين مي‌كنيم، تاريخ آن را مي‌شناسيم، اما نسبت خود را با جهان مدرن تعريف نمي‌كنيم. موقعيت خودمان را با دنياي مدرن تعريف نمي‌كنيم و چون تعريف نمي‌كنيم در نتيجه تحقيقات و تاليفات و انديشه هم نمي‌كنيم و به همين دليل همه تحقيقات در يك جائي عميقاً متمركز مي‌شود و نسلي را بوجود نمي‌آوريم كه اين نسل در ضمن اينكه اين آگاهيهاي تاريخي را دارد اين دلبستگي‌ها را دارد و بنيانهاي فرهنگ ملي را تدوين مي‌كند، بتواند نگاهي هم به موقعيت ما در جهان داشته باشد و نوع رابطه ما را با دنياي مدرن توضيح دهد و برسر آن بيانديشد و برنامه داشته باشد براي دنياي مدرن كه چه كار بايد انجام دهد. بهمين جهت ارتباط عميق و بنيادي ما با دنياي مدرن شكل نمي‌گيرد. البته منظور از اين ارتباط عميق و بنيادي ارتباط انديشه شده است. در نتيجه دولت مدرن را براساس مفهوم «استقلال» شكل می‌دهيم, نه براساس مفاهيم دموكراتيک. يعنی مدرنيسم, دموكراسی و ارزش‌های فرهنگی مدرنيته در سايه قرار می‌گيرد و آنچه كه اهميت پيدا می‌كند مدرنيزاسيون است.»

2/ 4/3/ / دويزينگر: هويت.ص 259.261

5/ مبانی روانكاوی فرويد/لكان. دكتر موللی.216

/7/6

http://www.movallali.fr/filer%20farsi/UntitledFrame-28.htm

8/ http://www.rezaghassemi.org/maghaleh_81.htm

9/ http://www.mahmood-falaki.de/Farsi/Naghd1.html

10/ http://www.bbc.co.uk/persian/arts/story/2006/12/061219_la-boofekoor.shtml

10/ بوف كور. هدايت. نسخه خطی. چاپ فرزانه. قسمت نقد. ص 1

11/ 12/ 13/بوف كور. هدايت. 133/139/130

14/ http://seidel.jaiden.de/rhizom.php

15/ http://www.radiozamaneh.org/literature/2007/02/post_177.html

http://www.radiozamaneh.org/literature/2007/02/post_161.html /16
http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/intertext.htm /17
20/.18/ ساختار و تاویل متن. بابک احمدی. جلد اول. ص.318/ 327
http://francula.blogspot.com/2007/01/blog-post_29.html /19
21// گرین برگ- ل. گرین برگ: روانکاوی مهاجرت و تبعید.ص 76
http://www.radiozamaneh.org/idea/2007/05/post_94.html /22
http://www.nilgoon.org/articles/Abdee_Kalantari_Mysticism.html /23